

# الموسيقى الشعبية

في الخليج العربي

تأليف

بشير مرهون



781  
09  
M3





# الموسيقى الشعبية فى الخليج العربى

بقلم مجيد مرهون

١٩٩٣م



## شكر وامتنان

إنه لمن دواعي سروري أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى وزارة الإعلام وعلى رأسها سعادة الأستاذ طارق عبدالرحمن المؤيد وزير الإعلام، وإلى كل من ساهم لكي يظهر هذا الكتاب إلى حيز الوجود ويرى النور.

كما وأشكر فرقة أجراس على الدعم المستمر والتشجيع المثابر من كل النواحي، كما وأشكر على وجه الخصوص الأخوة سلمان زيمان وسيد علي محمد علي وخليفة زيمان ودرويش علي وباقي أفراد أجراس لما قدموه لي من جهود مشكورة لا يمكن حصرها... وتقبلوا جميعاً جزيل شكري وامتناني.

مجيد مرهون

١ / ٥ / ١٩٩٣ م

دولة البحرين



إن مسؤولية الارتقاء بالفن الموسيقى في الخليج العربي مسؤولية كبيرة وهائلة تتطلب الجهود المخلصة . . مع الاستمرارية دون كلل في التوجه نحو ما نصبو إليه من هدف سام . . وأيضاً مع الاستمرارية دون كلل . . أمام ما تواجهه الموسيقى الخليجية من هجمات متواصلة ومتكاملة مما يسمى بالموسيقى الغربية الحديثة بما تستخدم في أشرطة الكاسيت وأشرطة الفيديو كاسيت من موسيقى الديسكو الغير محتشمة ، والتي تثير الغرائز الجنسية (وهو هدفها الأساسي والذي تغلفه بالموسيقى والغناء بقصد التشويق والاثارة الرخيصة) - ولا أقصد كل الموسيقى الغربية ؛ فهناك موسيقى جيدة وممتازة ترتقى بالذوق الموسيقى والفنى لدى المستمع ، منها حتى تلك التى تقدم فى أشرطة الكاسيت والفيديو ؛ ولذلك على المستمع أن يدرك ما ينتقى وكيف ينتقى من هذا الكم الهائل من الموسيقى الاستهلاكية والتي تصدر يومياً إلى الخليج العربى ؛ فمنها الغث والسجن ومنها ما يحتاج إلى دراسات نقدية وفيرة ومنها ما يحتاج إلى المحرقة !

من أولويات الأمور المطلوبة هي إعداد الإنسان الخليجي ثقافياً وفنياً لكي يكون على مستوى المسؤولية ، وهو ما يتطلب العودة إلى تاريخ تراثنا الفنى والموسيقى ننهل ونبحث ونستنتج منه الدروس والعبر التي ستعطينا الأساس الذي ننطلق منه نحو الآفاق المشرقة في فنون موسيقانا (وهذا الكلام موجه إلى من لهم يد في فنون الموسيقى بأى شكل كان) . وكنقطة بداية . . يواجهنا أكثر من سؤال . . ماهي مكونات تراثنا الموسيقى ؟ وكيف يمكن تطويره ؟ وما هو دور التراث الإنساني العالمى في امتزاجه وتطوره ؟ وما هو دوره في موسيقانا الحالية ؟

أسئلة كبيرة وإجابة عليها تتطلب به دراسة حثيثة واسعة وشمولية ، وبالتحديد منهجى لمختلف أنواع الموسيقى الموجودة في الخليج العربى ، لكي نتمكن من استخراج النتائج التي قد تكون لها فوائد مستقبلية . . وهو ما سنحاوله بعد استعراض بعض ألوان الموسيقى عندنا وهي :-

- ١ - الفجرى أو أغاني الغوص . ٢ - النوبان «الطمبورة» . ٣ - الليوة
- ٤ - القربة . ٥ - الصوت والزفان . ٦ - السامرى . ٧ - البسة
- ٨ - القادري «الزار» . ٩ - الكاسر . ١٠ - رقصة المناديل .
- ١١ - العرضة «الرزيف» . ١٢ - العاشورى . ١٣ - الخمارى . ١٤ - الحبشى .





## (الفجرى)

● الفجرى أو أغانى الغوص هى أغانى الأجداد منذ القدم ، وهى من أجمل الفنون الشعبية انتشاراً وتوحيداً فى الخليج العربى بأسره ، من الكويت شمالاً إلى سلطنة عمان جنوباً ، فالفجرى فى الأصل فن وظيفى متصل روحياً وعملياً بالعمل الكادح فى البحر فى مغاصات اللؤلؤ ؛ فى تلاحم عجيب وغريب ، لا يمكن فصله أبداً ، وهو من فنون البحر وبالذات والتخصيص فنون الغوص بحثاً عن اللؤلؤ فى مصائده فى الهيرات . هذا هو أساس هذا الفن الشعبى العريق ، وطابعه العام وجداني فريد ، كما وأن أدائه الغنائى يتميز بالطابع الكورالى الجماعى من النوع الاستجابى ؛ والمعروف منذ القدم وفيه إيقاعات مميزة وصعبة الى أبعد ما يمكن أن يتصوره الخيال ، إذ أن إيقاعات الفجرى دائبة التغير والتلون بسبب أنواع التشكيلات الإيقاعية التى ترافق الوزن الإيقاعى الأساسى الطويل ، هذا من جانب ، ومن الجانب الآخر تتميز إيقاعات الفجرى بكونها من أبعد أنواع التراكيب طرافة وجاذبية ، وقد ذكر العديد من المهتمين بالابحاث الموسيقية ومنهم بعض علماء الموسيقى والاكاديميين الغربيين بأن إيقاعات الفجرى وفى صيغها المتغيرة تعتبر من أعقد أنواع الإيقاعات طراً ، وعبر العالم بأسره كواقع معاش ، بل وذهب بعضهم إلى التصريح باستحالة تدوين إيقاعات الفجرى بأمانة ودقة ، ومع أنى أجازيهم فى بعض اقوالهم عن صعوبة التدوين الموسيقى لإيقاعات الفجرى ، وذلك بسبب التعقيدات المفرطة للتراكيب الإيقاعية المستخدمة كصيغ إيقاعية دائبة التحول والتغير بين آن وآخر ، وما تتضمنها من الاشكال والنماذج الإيقاعية المركبة ، فكل هذه الاسباب وغيرها من الاسباب التى لم نذكرها تؤدى بالفعل الى صعوبة التدوين الموسيقى لها ، الا أنى أعارض مسألة استحالة تدوين تلك الإيقاعات ، وذلك بسبب التطورات اللاحقة فى الادوات الالكترونية الكاشفة والتى أحاطت اللثام عن كثير من التراكيب الإيقاعية الصعبة والتى عرفتھا القارة الأفريقية ، فانها «أى الادوات الالكترونية والعقول الالكترونية الكاشفة» لو أحسن استخدامها بهدف الكشف عن التراكيب الإيقاعية المعقدة فى الفجرى مع الصبر والدقة



العلمية المنهجية فلا اعتقد في عجزها العجز التام والنهائي ، بل وربما يكون على يديها حل مغاليق هذه التعقيدات وردها الى صيغها البسيطة قبل وضعها في اشكالها التركيبية المعقدة ، ومن ثم فان هذه الصيغ الاولى تصبح الاساس المعتمد والذي يكشف لنا تنوع ايقاعات اغاني الفجرى بمختلف أنواعها ، ومن هنا تكون لدينا مادة أولية أساسية يمكن تطبيقها في التدوين الموسيقى لايقاعات الفجرى بالاعتماد على الوسائل العلمية الدقيقة المتاحة ، ومن ناحية أخرى وكما نعرف فان الموسيقى الشرقية تتميز بالثراء ليس فقط في الايقاعات ، بل وكذلك في المقامات الموسيقية وسلاسلها وتصويراتها الكثيرة ، ومنطقة الخليج العربي جزء من الشرق العربي ، ولذلك فان الفجرى يتميز بكثرة المقامات الشرقية التي امكن لعلماء الموسيقى من الغربيين رصدها ، الامر الذي أصابهم بالذهول من إحكام الانتقالات المقامية العديدة في اغنية فجرى واحدة ، حيث تمكنوا من رصد ثمانية عشر مقاماً موسيقياً ينتقل فيها المنشددون بصورة عفوية ولكنها محكمة في تناسقها ومنطقها ، وهذا ما أصاب العلماء بالذهول .

● لوحات تمثيلية صامتة : على أية حال فاننا لو عدنا أدراجنا إلى موضوعنا سنجد ان ايقاعات الفجرى تتميز بطامع تعبيرى عجيب تشعر المستمع بعاناة





البحر وأهواله وبمكابدة الانسان الخليجي في صراعه مع الطبيعة لانتزاع لقمة العيش ، كما وللفجرى ميزة فريدة في الرقص ، فالراقص من حيث الاساس لا يتقيد بحركات معينة أو بخطوات محسوبة كالرقصات المعروفة في العالم ، وبرغم انه لا يتقيد بحركات معينة الا انه ينطلق في رقصة معبراً عن لوحة إيحائية معينة ، فكأنه في عرض البحر يصارع الامواج ، كما وتراه احياناً يمثل السفينة وهى تمخر العباب بمكابدة وإصرار ، كما ويعبر احياناً أخرى عن الامواج وصراع الانسان مع وحوش البحر ومع البحر ذاته في كل مظاهره وتقلباته العجيبة ، لذا فان هذه الرقصات مهما بدت عفوية في مظاهرها الا انها تمثل لوحات تمثيلية صامتة لما يجتازه الانسان الخليجي من أهوال مع البحر والطبيعة .

وفي حفلات السمر في فصل الشتاء كان الغواصون يتجمعون في نوادٍ بسيطة كلا منها يسمى (داراً) - وقيمون حفلات السمر هذه بأغاني الفجرى ورقصاته



على أنواعها ، ومنها البحرى ، والعدسانى ، والمخولفى ، والحدادى ، والحساوى ، والنوع المندثر والذى يسمى سنكنى ، والأغنية البحرية التى ينشدها النهام تسمى «نهمة» ، ففي حفلات السمر يقوم النهام بإنشاد النهمات ويرد عليها قى الحضور من البحارة بالتصفيق فى ايقاعات منتظمة ومركبة إلى حد بعيد من التعقيد ، مع مصاحبة الادوات الايقاعية الاخرى والتى تتكون من مجموعة من جرار الماء والتى

تسمى «جحال» وغيرها من الجرار التي تسمى كلا منها «بغلة» مع طبل كبير بالاضافة الى صنوج منغمة متوسطة الاحجام ، وفي احيان اخرى تضاف الى تلك الادوات بعض الطارات وغيرها من الادوات الايقاعية ، ويشارك كذلك ا لراقصون في توضيح الفكرة عن معاناة الانسان في صراعه مع البحر من اجل الرزق - أما في البحر في السفينة «البوم» فللنهام دوراً أكبر بكثير من هذا ، اذ أنه يعتبر أثناء ساعات العمل «من الفجر الى الغروب» الاداة المنظمة لسير العمل ، ففي كل موقف يقوم النهام بترديد اغنية معينة ومحدده تكون فيها رمزاً لاداء مهمة معينة ومحددة كذلك ، ولذلك فان مهمة النهام في الواقع مهمة وظيفية حددتها ظروف العمل في البوم ، قبل ان تكون مهمة تسلية للبحارة في الدار .

من كل هذا نستنتج أن دراسة الفجرى دراسة متفحصة أمر لا بد منه لكي نتعرف إلى عبقرية أبناء الخليج الذين مارسوا الفجرى ، والتي مارسه قريحتهم المميزة وجعلوا فنهم الايقاعى نموذجاً فريداً في حد ذاته ، عجزت عنه حتى الآن المحاولات العديدة من رجال مخلصين لخدمة فنّ الموسيقى والغناء في العالم «لقد حاول بعض علماء الابحاث الموسيقية في السبعينات تدوين ايقاعات الفجرى ، ولكنهم عجزوا عن ضبط تلك التدوينات بالرغم من انهم استخدموا بعض الادوات الالكترونية الكاشفة والعقول الالكترونية في بحثهم وتمحيصهم ، واعترفوا بهذا العجز ، واعتقادى بأن السبب الرئيسى في عجزهم يرجع الى انهم ليسوا من ابناء منطقة الخليج العربى لكى يتشبعوا بهذه الايقاعات ، كما وانهم ليسوا عربا ولا شرقيين لكى يلتمسوا الدرب في موروثاتهم ، وبالمقابل فان المؤدين الشعبيين من أبناء المنطقة يقومون بأدائها تلقائيا حسبما هو موروث لديهم ، فالفجرى جزء من وجدانهم الموروث» - وعلى كل حال ، فان البحث العلمى المنهجى الدقيق والمتأنى سيؤدى بدوره فى النهاية إلى معرفة حقيقة جوهريّة أصيلة فى شعوب الخليج والتي ساهمت فى هذا اللون من الفنون .



## (النوبان)

● النوبان ، وهى التى يسميها البعض باسم «الطمبورة» أو الرقصة النوبية ، او رقصة الخيط والمنجور ، كل هذه الاسماء تطلق على نوع واحد من الفنون المميزة ، وهى معروفة لدى الكثير من الناس البسطاء ، ولكن المقربين من هذا الفن والعارفين بأموره وفنونه وطقوسه يفضلون تسميته باسم «النوبان» أو «الرقصة النوبية» ، لأنها ببساطة يحدّدان المنبع الاصلى القديم لهذا النوع من الموسيقى والغناء والرقص ، والتى لها جماهيرها الخاصة كذلك فى بلدان الخليج العربى .

● المصدر . . افريقى : والنوبان موسيقى وغناء ورقص فى واقعة رقصة شعبية نوبية الاصل منذ القدم «من أرض وادى النوبة بين مصر والسودان فى منطقة يجتازها نهر النيل بشلالاته وجباله وغاباته ، وبالتحديد منطقة كردفان وجبل السود فى السودان» ، وقد انتقلت الى بلدان الخليج العربى عبر السواحل الشرقية من افريقيا «الصومال ورنجبار والحبشة والسودان ومصر» وقد يرجع سبب انتقال الرقصة من وادى النوبة إلى الصومال ورنجبار الى ان الصومال ومنذ عصر الفراعنة كانت جزءاً من مملكة الملكة «حشيسوت» والتى كانت تنتقل الى مناطق من الصومال وتقيم فيها الحفلات والولائم فأضحت هذه الرقصة من الرقصات المتأصلة فى فنون بلاد الصومال منذ ذلك العصر مع رقصة الخناجر العفرية «نسبة الى قبيلة عفر» ، وبسبب وجود وتنامي علاقات تجارية واسواق النخاسة بين بلدان الخليج العربى والصومال ورنجبار منذ مئات السنين ، فقد انتقلت هذه الرقصة الى بلدان الخليج العربى مع العبيد ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر نجد علاقة الصومال باليمن (وذلك بحكم التجاور الجغرافى) والسودان ومصر بالحجاز ، كل ذلك ساهم فى انتقال هذه الرقصة عبر الجزيرة العربية الى سواحل الخليج العربى ، ونجد الأدلة على ذلك فى بعض اغانى والحان هذه الرقصة ، مثل «بلدى بانوبة» و«عبد الخيرى سوى عزومة فى جبل الطور» و«سلمو يا الغالى ودوه يبيعونه» و«على الله يا العيدروس» و«منصور ولد اليمانى» و«مدينة يا

مدينة» و«صلوا على سوقا طمة» و«غربتي بالله يامسائل» و«سوى بى لو نحي  
يا جميلة» :... الخ ...

● الطمبورة أو السمسمية : والآلات الموسيقية الرئيسية المستخدمة لاداء  
موسيقى النوبان ورقصتها تتكون من الطمبورة والمنجور «النيور» والطبول.  
وكل من هذه الآلات الموسيقية له أهميته الخاصة فى موسيقى النوبان وبدون أى  
من هذه الآلات لا يمكن تطبيق موسيقى النوبان بمعناها الصحيح ، لأن لكل  
من هذه الآلات قدسيته وطقوسه المميزة ، وأهمها الطمبورة ، والتي يمكن  
استخدامها كذلك فى اغاني القادري والتي ستعرض لها فيما بعد .



أ- الطمبورة : وهى آلة موسيقية موترة قيثارية الهندسة ثلاثية الشكل مثل اللير <Lyre> الكبيرة وهى القيثارة الاغريقية القديمة والتي يعتقد بأن الاغريق عرفوها اصلا من مصر الفرعونية تماما كالاربة <Harp> والعود الفرعونى القديم (٣) - هذا الرمز فى الهيروغليفية يعنى لفظ كلمة «نفر» وهو بمعنى العود الفرعونى القديم - وفى صفحة الوجه الجلودى للصندوق الصوتى يوجد ثقبين موضوعين على جانبى الاوتار ، وهما ثقبان كبيران نسبياً لتقوية رنين الطمبورة ، وتصنع الاوتار من امعاء الحيوان المستدقة الاستخدامها فى الطمبورة - «على فكرة : يطلق اسم السمسمية على الطمبورة فى شبه الجزيرة العربية ، وعلى وجه الخصوص فى الحجاز» وتستخدم احدى قرون البقر المشبعة بالشمع لنقر اوتار الطمبورة ، وعلى اى حال تستخدم الطمبورة فى العزف بطريقة النقر الهارمونى الايقاعى المميز بنفس الاسلوب الذى يستخدم للقيثارة الحديثة ، ولكن مع فارق واحد ، وهو ان العازف يوقف رنين الاوتار بنفس طريقة وقف الاوتار فى الهارب «اى وقف الاوتار بالابهام والكف والاصابع» اثناء انتقائه للنغمات التى يريد ان ترن . واوتار الطمبورة منغمة وفق السلم الخماسى القديم ولكن النغمة الاساسية للسلم غير محددة ، ويعتمد ذلك على حجم الطمبورة وعلى صوت العازف المغنى والذى يسمونه «سنجك» ، الا ان الشرط الاساسى والمهم ان يكون التنغيم وفق السلم الخماسى ، لان الاغانى والالحان النوبية تعتمد اساسا على هذا السلم تماما كما هو متعارف عليه فى السودان منذ القدم «بل ونجد ان السلم الخماسى يشمل الاغانى الافريقية بصورة خاصة ، ويشمل الاغانى العالمية كلها منذ القدم بصورة عامة» ، وقد سميت الطمبورة باسم الخيط فى المصطلح الدارج وذلك كاشارة للاوتار المصنوعة من امعاء الحيوان الدقيقة ، وتعتبر الطمبورة لدى مستخدميها من الآلات الموسيقية التى اكتسبت قدسية خاصة وسحراً معيناً ، اذ لا يمكن لاي كان استخدامها ، فلا بد ان يكون عازف الطمبورة ماهراً ولديه معرفة جيدة بتنغيمها وعزفها ، كما ولديه حصيلة جيدة من الاغانى الخاصة بأداء رقصة النوبان ، ولا بد ان تكون لدى السنجك مهارة مقبولة من قبل البابا الخاص بتلك الجمعية فى كيفية عزفه وغنائه وفق المناسبات الخاصة والعامة ، والاختبار الحقيقى يظهر فى «المكيد» وهو الميدان أو الموقع الذى تقدم فيه رقصة النوبان وموسيقاها ، ولذلك فللطمبورة وعازفها مكانة خاصة ومميزة فى النوبان لا يمكن نكرانها .



ب - المنجور : وتسمى في اللهجة الدارجة «منبور» ، وهي اداة موسيقية  
 مخشخشة ، وتتكون من قطعة قماش سميك مبطن ، ومطعم بخيوط قصيرة  
 تتصل بكم كبير من اظلاف الغنم والماعز ، او من اظلاف الغزلان الافريقية  
 الخاصة ، وبعض الاجراس الصغيرة ، ويقوم المؤدى على هذه الاداة بربط قطعة  
 القماش تلك حول وسطه كالازار ربطا محكما بحبال حريرية خاصة بالاداة ، ثم  
 يهز وسطه هزا عنيفا متواصلات اثناء الاداء فتصدر الاظلاف والاجراس  
 خشخشة ورنينا في تلاطمها ببعض وفق الضربات الايقاعية الرتيبة ، فيكون  
 الناتج ايجاء همجيا بدائيا ، يذكر بحفيف اشجار الغابات الكثيفة في مجاهل  
 افريقيا ، فيعيش المستمع مع ذلك الجو الشاعري المبهم ، مع روائح البخور  
 ودخانها ، وكأنه قد انتقل تدريجيا الى ادغال افريقيا ، ويعايش احتفالات القبائل  
 البدائية ويسمع اصوات الاجداد ويتقمص ارواحهم الخيرة والشريرة .



وللحق فان راقص المنجور لا بد وان  
 يكون من امهر العارفين بالايقاع ، كما  
 ويتطلب منه ان يكون ذا جسد قوى  
 الاحتمال لان وزن المنجور ثقيل بعض  
 الشيء ، ورغم ذلك فانه يستمر في  
 الرقص وهز الوسط لمدة ساعة  
 متواصلة او اكثر في عز القيظ او برد  
 الشتاء ، وهذا يتطلب طاقة جسدية  
 كبيرة وعجبية بل وخارقة .



جـ- الطبول : ولا تستخدم فى النوبان اكثر من ستة طبول «ويمكن ان يقلص العدد الى طبلية اثنين» ثلاثة منها عن يمين السنجك والثلاثة الاخرى عن يساره ، ويقوم عازف الطبل أثناء الاداء بنقر رَق الطبل بعصاة سميكة محدودة بيد واحدة ، اما اليد الثانية فيرجع بها الجواب المكتوم من حيث الاساس «تك ، دم ، تك ، دم» ، كما ويمكن ان يضيف بعض التشكيلات الايقاعية باستخدام يديه معا واحدة بالعصاة المحدودة والثانية لتنويع الطابع الصوتى للصوت المكتوم ، وكذلك بتغيير مواقع يده على سفحة الرق باختلاف التزامنات ، وبهذا يستخرج تشكيلا ايقاعيا مميزا له طرافة خاصة ، وتأثيرا خلابا وجميلا ، وباجتماع هذه الادوات الثلاثة معا بالاضافة الى دخان المباخر يتهيا الجو للانتقال الى اواسط الادغال الافريقية الرومانسية .

● طقوس النوبان . . والعصر :- ولدى جمعية النوبان «والتي تسمى عدة : او ميدان» مراسم طقسية بابوية تقسم فيها المراتب والدرجات ، فهناك «البابا» وهو رئيس الجمعية المطاع والقائد الاعظم ، وتسجل روحه مع ارواح الاجداد ، كما وتقابله امرأة تتحمل مسؤولية كل الاستعدادات لبرامج الاحتفالات من مادية ومعنوية ويطلق عليها اسم «الماما» ويمكن ان تأخذ مكان البابا فى رئاسة الجمعية اذا ما توفى او اذا ما اصاب بعجز يوقفه عن مباشرة اعماله ومهامه : ثم تليها امرأة اخرى تشرف اشرافا مباشرا على كل تلك الاستعدادات وتساعد الماما فى القيام بالمهام الموكلة اليها : كما وتعد الحفلات بتنظيمها ، كما وتتحمل الحفظ على ابشرة الزير ان وصولجاناتهم ، واعلام كل افراد الجمعية بتاريخ الحفلة واذا تطلب منها ان تذكر الاسباب ، وتقوم كذلك بمعالجة المشاكل التى تحدث بين افراد الجمعية بدورها الدبلوماسى الخاص ، وتسمى «الخيزرانية» - إشارة لكونها تحمل وتعد وصولجان الزار - وهناك كذلك المرشح والمرشحة لكل من البابا والماما والخيزرانية ، ولكن لن يصل الشخص الى هذه المراتب والدرجات الا اذا ادى حفلات الطقوس الطوطمية كلها والتى تتكون من سبع حفلات احضارية وقهوة ، وسبع حفلات كرامة وسبع حفلات ضيافة ، والضيافة اعلى انواع الطقوس خطورة واهمية ، وبالذات الضيافة السابعة والتى يعلن فيها التتويج ،

وحفلاتها كانت تستمر لمدة اسبوعين كاملين ومتواصلين ، وكل مصاريفها من جيب الشخص المبتلى بالزار المضيف - وبسبب الفقر وتدنى المستوى المعيشى فى السابق - لذلك لا يمكن الا لنفر قليل من الناس بالوفاء بكل هذه الحفلات والالتزامات ، ومن اشهر الجمعيات المعروفة فى البحرين بممارسة النوبان على اصولها القديمة هى عدة ميدان ام بلال وعدة ميدان طيبة ، وكلتا العدتين كانتا متواجدتين فى (فريق العداة سابقا - والتي تسمى حاليا القضية الجديدة) وكلتا العدتين اندثرتا وانقرط عقدهما منذ أمد بعيد ، وتولت الماموية الماما زينب لتجمعهما معا تحت لوائها الآن فى مدينة حمد .

لقد كانت رقصة النوبان منتعشة منذ ان وطأت اقدام الزنوج والنوبيون والصوماليون ارض الخليج العربى ، ولكنها ومع نهاية الخمسينات من القرن العشرين بدأت تميل نحو الانقراض والندرة مع التطور الحضارى اللاحق والمتلاحق والذي اصاب منطقة الخليج العربى اثر اكتشاف البترول (فى البحرين تم اكتشاف البترول فى اوائل الثلاثينات ولكن تأثيره على البلاد وانتعاشها الاقتصادى والاجتماعى والثقافى لم تظهر بشكل بارز الا فى الخمسينات والستينات) وتطور الانسان الخليجى وتفتح الحضارى الجديد، وفى الوقت الحاضر قام بعض محبى تراث النوبان بوضع ملاوى اوتار من نوع البراغى بدلا من الوصلات القماشية التى كانت تستخدم كملاوى للاوتار سابقا «وهذا التطوير فى الطمبورة قام به الاستاذ احمد الفردان ، وهو أحد الفنانين الذين واكبوا واسهموا فى تطور الموسيقى فى البحرين ، كما وانه احد افضل عازفى القانون من البحرين ، وله اهتمامات بارزة فى تراثنا الشعبى برمته» ، كما و اضافوا مكبرا صوتيا الكترونيا (يعمل بالبطاريات الجافة الى الطمبورة لكى تواكب عصرنا الحالى ، وهذا شاهدهته بالفعل فى طمبورة صغيرة لا يزيد ارتفاعها عن المتر الواحد بكثير ، ولكن صوتها كان قويا ومسموعا بشكل جيد «وهو موجود من ضمن الطنابير لدى عدة الماما زينب فى مدينة حمد» ويصلح استخدامها فى صالة صغيرة كانت ام كبيرة ، كما وتصلح للاستخدام فى الهواء الطلق بشكل افضل من الطمبورة العادية الخالية من المكبر الصوتى الالكترونى ، وربما ستكون هناك تطويرات اخرى لاحقة ستدخل فى الطمبورة لكى يعاد احياء النوبان من

جديد الى رونقه السابق مع اسقاط بعض طقوس الزار وتنقيته من الشوائب ليصبح فنا تراثيا نفخر به امام العالم .

● النوبان . . وموسيقى الجاز : ورقصة النوبان تتميز بالمصاحبة الغنائية مع عزف الطمبورة والمنجور ونقرات الطبول وتشكيلاتها الايقاعية ، وتشتمل الرقصة على مجموعتين ، الاولى رجالية والثانية نسائية في صورة متقابلة تفصلهما فسحة يتقدم فيها الرجال بخطواتٍ موزونة وايقاعية نحو النساء بين فترات محددة ، وعندما يصلون قرب النساء يدورون على اعقابهم ، وتلحقهم النساء في خطوات موزونة مماثلة ، الى ان يوصلنهم الى موقعهم الاصلى امام السنجك والمنجور والطبول ويدور الرجال على اعقابهم في نفس الوقت الذى يدرن النساء على اعقابهن الى ان يعدن مرة اخرى الى موقعهن الاول كموجات البحر التى تعود الى الداخل بعد ان تكسرت على الساحل ، ويستمر هذا الذهاب والاياب بين المجموعتين بصورة منتظمة في تجاوبها مع انشاد السنجك ، ولكن بعد مدة من الزمن تتغير طريقة الرقص مع تغير طريقة السنجك في الغناء ، فتحول الى غناء «تجاوبى» سريع كما وتتحول طريقة الرقص الى قرع الاقدام على الارض «تماما مثل عاصرى الخمر فى العصور الفرعونية» ، ويتقدمون الى بعضهم البعض رجالا ونساء الى ان يكونوا حلقة بيضاوية منبعجة ويستمر فيها نقر الاقدام وقرعها على الارض ويزداد فيها الحماس الى الذروة بالتقليب والانعاش الحماسى ، وتنتهى الاغنية اما بمقطع غنائى مميز يتجاذب فيه السنجك مع الراقصين والراقصات مثل «على الله يا الشوملى» او باستمرار التجاوب الغنائى بين عازف الطمبورة والراقصين والراقصات مثل «البابورة ياناس» ويتميز الطابع الشعورى لهذه الالحان والاغاني عادة بالمسحة الحزينة ، خصوصا فى النداءات مثل نداء السنجك فى اغنية «بالله ياسائل» حيث يستصرخ قائلا «يه ! يه ! على الله ياسائل» فى لحن صاعد ثم نازل متأسى بليغ التأثير والايحاء وكل تلك الاغاني تعبر عن الاشتياق والحنين الى الوطن الاصلى ، كما وتتميز بالنبرات المؤجلة <Syncopations> والنبرات المعترضة <Cross Accents> ومقاماتها خماسية متعددة <Pentatonic Scales> ومتفاعلة فى بعضها ، لذا فان الحانها اقرب ما تكون الى الحان موسيقى الجاز ، فهناك امور كثيرة تدل على هذه القرابة منها دلائل تاريخية

وتكنيكية فنية لا اخال انى بحاجة لذكرها ، ويكفى ان اقول بان اصول موسيقى الجاز وجذورها ترجع الى افريقيا تماما مثل اصول موسيقى النوبان .

● رقصة الخيالة :- والنوع الثانى من النوبان فهو (رقصة الخيالة) وهى رقصة متميزة ، اشتقت فى الاصل من الرقصات النوبية الكثيرة والتي يمكن ذكر اسماء بعضها مثل «رقصة الحمامة» و«رقصة الخناجر» و«رقصة الفرّس» - هذه الرقصة معروفة الآن فى صعيد مصر حيث تستخدم الاراغيل والنايات والسلاميات مع الطبول مع فرس مقشبة ترقص على نغم وايقاعات هذه الآلات - وغيرها من الرقصات الريفية المعروفة فى مصر والسودان ، والتي ترجع فى اصولها الى الرقصات النوبية القديمة ، وتستخدم لاداء رقصة الخيالة نفس الآلات الموسيقية المستخدمة فى رقصة النوبان ، اى الطمبورة والمنجور والطبول ذاتها ، ولكن طريقة عزف اللحن والايقاعات والرقص تختلف عما هو الحال فى النوبان ، حيث يقوم الراقصون والراقصات فيها بالدوران الجماعى فى حلقة واسعة يحاكون فى رقصهم قفزات وهرولات الخيول والامهار على ايقاعات النغم الصادر من الطمبورة والمنجور والطبول ، وضرب نقرات الدم الرتبية فى الطبول فى هذه الرقصة تأتى مع ضربات الوزن الايقاعى الثنائى البسيط وليست كنبرات مؤجلة (كما الحال فى النوبان العادى) ، وكما وان نقرات الدم فى رقصة الخيالة متطابقة فى نبراتها مع نبرات الضربات القوية للوزن الايقاعى ، اما الضربات الضعيفة فتكون صمتا باستثناء بعض فقرات التشكيل على التكات والتي يأخذها راقص المنجور المخشخش ، ونجد عازف الطمبورة يستخدم عادة نغماته من نوع ذات السنين «دبل كروتشى» بحيث تكون فى صورة نغمات ايقاعية موحية بخبخة الفرس وخطوها «ولهذا دلالة خاصة فى موسيقى الجاز لدى زنوج أميركا - موسيقى البيوب <Bebop> والتي هى من أعقد أنواع موسيقى الجاز هارمونية ، تتميز بوزن ايقاعى يسمى ايقاع الستة عشر <Sixteenth Beat> اى بمعنى آخر ان الوزن الايقاعى رباعى بسيط ولكنه مقسم الى ستة عشر جزئا ، اى ستة عشر دبل كروتشى ، وهذا الوزن الايقاعى يتطابق فى الموسيقى بالخلفية للحن البيوب <Background> مع ما يعزفه السنجك فى الطمبورة» ، كما ويمكن

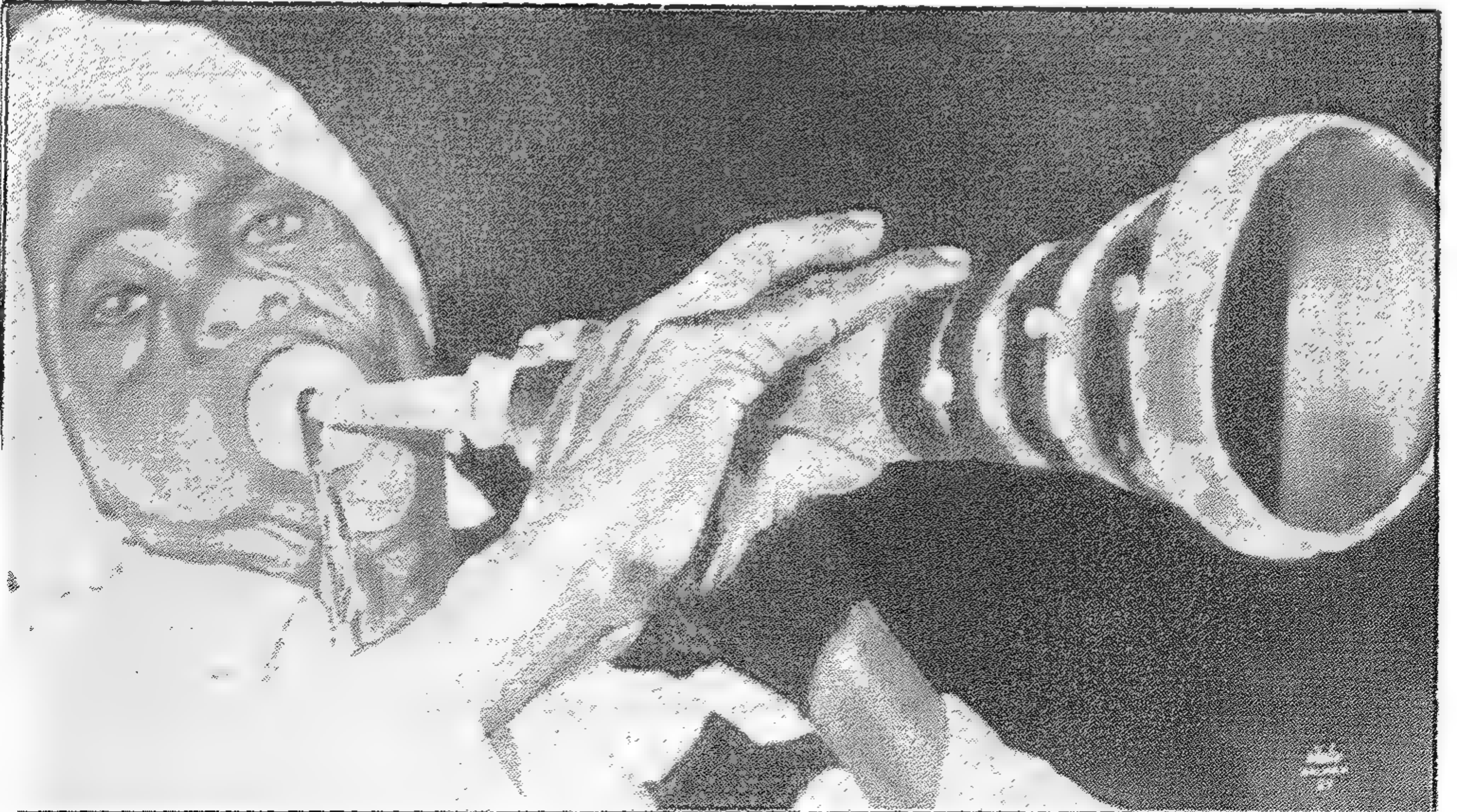


تحديد ملاحظة اخرى ، وهى ان العبارة الموسيقية الكاملة التى يعزفها السنجك تتكون من اربع مازورات ، وان النبرات تعزف قوية فى الطمبورة على الضربة «الدبل كروتشى الاولى من الضربة» ثم على الجزء الرابع الاخير من الضربة «الدبل كروتشى الرابعة من الوحدة الايقاعية» وهذا ما يوحى بخطوات الفرس وخببها ، وهى ما تمثل رقصة الخيال ، والتى ينشدون فيها بعض الابتهاالات الدينية الاسلامية مثل «صلوا على بوقاطمة» و«ياليل» و«مدينة يا مدينة» و«لا إله إلا الله» و«مرحبا بالعيدروس» ، وبالمقابل فان رقصة النوبان الاعتيادية تتميز بتقابل صّفين من الراقصين والراقصات ويتكون الرقص اساسا من «الروحة» و«التقليب» و«التقارب» و«الردحة» و«التقابل» .

ورقصة الخيال الحقيقية لا تقدم الا نادرا وفي ظروف خاصة مثل افتتاح الحفل بأغنية ابتهاالية مثل اغنية «لا إله إلا الله» ، او فى ختام الحفلة ، او بصورة خاصة فى الطقوس الرئيسية مثل الكرامة والضيافة لانها فى الواقع الرقصة المناسبة لعملية التتويج ، حيث يوضع المحتفى به على ظهر كبش كبير مزين بحلقات من الرياحين والياسمين ، ويقومون بالدوران به حول الميدان سبع دورات ، ثم يقدم الكبش كأضحية تحت علم الميدان «الطوطم» ، ويتم ذبح الكبش ليجرى دم نحره على قدمى المحتفى به ، ثم يوضع اكليل الياسمين على رأس المحتفى به بعد ذلك ، ولكن هذه العادة الطوطمية انقطعت مع تدهور الاهتمام بالنوبان كاحد الفنون الشعبية التى تقبلها شعب الخليج العربى لتصبح جزءا من تراثه وتاريخه ، بالرغم من انها وفدت اليه من النوبة وجبل السود .

## (رقصة الليوة)

● رقصة الليوة :- وهى رقصة من الرقصات الشعبية التى حققت تلاحما وانصهارا بعيد الغور فى الحاننا الشعبية ، والمقصود هنا الحان الخليج العربى من اقصاه الى اقصاه ، كما وحققت ايقاعاتها الاساسية او التشكيلات الايقاعية المعقدة ، نصرا مؤزرا فى كثير من الحاننا الشعبية والفنية الحديثة . وهى رقصة ذات ايقاعات معقدة ومركبة وخلاصة ومثيرة تدفع الانسان للرقص دفعا ، خصوصا فى تنوع ادواتها الايقاعية وتنوع اصواتها فى رنينها المتداخل المتسق مما يضمن لها تنوعا ايقاعيا بارزا مع ادخال تشكيلات ايقاعية طريفة من ضربات النبرات المتعارضة فى الطبلية المتوسطة المسماة «جبوة» مع الطبلية المستطيلة الصغيرة والمسماة «مسيندة» (وفى الواقع فان كلتا الطبلتين تسميان باسم مسيندة لانهما تسندان الى خاصرتى العازفين المتقابلين) ، وكذلك تشكيلات النبرات المعارضة والمؤجلة ، والصيغ الايقاعية المتعارضة والمتغيرة مع الضربات الرتيبة التى تسند الى الطبل البرميلى الكبير ، والذى يطغى صوته على كل الآلات وكأنه الأمر الناهى فى مجموعة العازفين تحت قيادة البابا «وهو عازف الطبل الكبير ، إذانه يرأس فرقة الليوة ، بالرغم من ان القائد الحقيقى لمسار العزف الايقاعى هو عازف التنكة التى تسمى - تشيكانكة» ، ومن فوق كل تلك التشكيلات





الايقاعية المثيرة تسمع ميلودية عزفية غنائية الطابع والاسلوب فيها السلاسة والرقّة والشاعرية مشروكة بتلك النكهة الخاصة المميزة لموسيقا الليوّة ، تعزف بواسطة السرنّاي في صوته الاخن الشجى ، والذي يشبه صوت الاوبوا الى حد بعيد ولكنه قوى وصدّاح ، وطبقته الصوتية اغلظ من صوت الاوبوا واقرب الى صوت الكور انجلية ، كما وان صوته اقوى من صوت الكور انجلية -Cor An> <glaise باضعاف ، الى حد انه يصل في قوته قوة صوت الترومبت <Trumpet> .

● السرنّاي . . الأصل والوظيفة :- من الواضح ان السرنّاي احد اقدم اجداد الاوبرا <Oboe> وهو من الآلات الموسيقية الافريقية الاصل «بالرغم من زعم البعض بأن اصله عربى او تركى ، فالسرنّاي العربى اصغر حجما من سرنّاي الليوّة ، كما وان الزرنا <Zurna> التركى او البلقانى اصغر حجما وطولا حتى من السرنّاي العربى» وعلى اية حال فان «الصرنّاي» كما يسمى فى اللهجة العامية الداريجة يصاحب كذلك انشاد الراقصين والراقصات فى الغناء الجماعى ، كما وقد يقابل غناء هم بميلودية معارضة بطريقة هيتروفونية Heteroph> .



ويتكون السرنّاي من خمسة اجزاء كلا منها له اسمه الخاص ومهمته الخاصة فى تكوين واداء الآلة الموسيقية ، كما عرفتھا من احد عازفى السرنّاي وهى :-  
أ- تاكو <Takoo> :- وهو بوق الآلة «جرسھا» وهى ماسورة مخروطية مقطوعة ، واحد طرفيھا واسع مستدير بما يقرب الاربع بوصات فى قطره او اوسع قليلا ، والطرف الثانى بما يقرب البوصتين او اكثر قليلا ، وطوله بما يقرب الخمس بوصات او الست بوصات ، ويتصل من طرفه الاضيق ب :-  
ب- الدقل :- وهو الماسور الذى يحتوى على ستة ثقوب للتصبيع «بعض

السرنايات تحتوى على سبعة او حتى ثمانية ثقوب» موضوعة وفق الهكساكورد الشرقى <Oriental Hexachod> - اى التدرج النغمى الذى يحتوى على نغمة سيكاه - ، وعادة ما يكون وفق مقام البياتى «بيات دو كاه» او من هذا القبيل ، ويتصل طرفه الاوسع بالتاكو ، بينما يتصل طرفه الاضيق ب . . . .

ج - المنارة :- وهى ماسورة متصلة برأس معدنى دقيق ، فهى ماسورة مخروطية معدنية وفوهتها الاوسع متصلة بجسم المنارة بينما طرفها الاضيق متصل بقطعة معدنية مستديرة كالصحن المثقوب فى وسطه وتسمى :

د - فطية :- وهى التى تحدد موقع توصيل لسين التزمير بالقطعة الماسورية المعدنية (المنارة) والتى يمكن ان نطلق عليها اسم المبسم <Embouchour> فى امسا لسين التزمير والمتصل بالمنارة والفطية فيطلق عليه اسم :

هـ - الخوصة :- وهى لسين تزمير مزدوج <Double Reed> يصنع من خوص سعف النخيل الاصفر الرطب ، يتصل برأس المنارة اى بما سورة المبسم المعدنية ويربط بها بواسطة خيط قطنى او حريرى قوى .

اما من حيث الالخان فهى قائمة على اساس احد المقامات المشتقة فى الاصل من مقام بيات دو كاه ، ولذلك فهى مقامات شرقية صريحة تستخدم نغمة السيكاكاه كثيرا ، ولكن لايعنى ذلك انها عربية فقط «بل هناك مقامات شرقية عديدة فى الموسيقى الافريقية ، وتستخدم فيها نغمة السيكاكاه ونغمة الاوج وغيرها كذلك» ، ولذلك لايمكن القول بان رقصة الليوة عربية الاصل بحجة انها تعتمد المقامات الشرقية ولكن يمكن القول بانها افريقية والتوكيد على ذلك بحجج كثيرة سنأتى على ذكر بعضها فى سياق الشرح .

● شروط اداء رقصة الليوة :- ومن ناحية رقص الليوة وكيفية ادائه يرسو على تكوين راقصى الليوة حلقة واسعة حول الفرقة الموسيقية ، والتى يتوسطها عازف الطبل الكبير ، وهو الطبل البرمبلى الكبير المثبت بقوائمه الاربعة «او الثلاثة» على الارض رأسيا بحيث يوحى شكله بمميزته الخاصة الآمرة والناحية كالملك المتربع على العرش .

ولرقصة الليوة شروطا خاصة فى فن ادائها ، منها تلك الرقصة المنظمة المسماة



رقصة الليوة المضبوطة ، وحركاتها تتكون من ثمان خطوات ، فى اربع منها يدخل الراقصون متجهين الى مركز الدائرة ، ثم يدورون حول أنفسهم نصف دورة ، ثم يعودون ادراجهم فى الخطوات الاربعة التالية متجهين بعكس مركز الدائرة الى مواقعهم السابقة مع الميلان الفنى والدوران الكلى والحركة الى امام بتناسق رائع ، واعادة نفس الحركات مرة اخرى بحيث ان اقدام الراقصين تتحرك كلها فى تزامن عجيب ، وفى نفس الوقت ، وكذلك ميلهم حول أنفسهم فى مزامنة تتوافق مع ايقاعات الطبل البرميلي الكبير .

أما الرقصة الاخرى فهى اقل مراعاة لحدود الدقة التامة والتناسق التام والمزامنة فى الحركات ونقل الاقدام ، وتسمى «المناداة» وهى الرقصة التى تقدم عموما فى البداية ، وهى مفتوحة لكل من هب ودب لكى يشارك فى الرقص ، ثم مع تغيير اللحن الميلودى من السرناى تأتى الركعة والتى تسمى «الزلة» ، ومن بعدها تبدأ رقصة الليوة المضبوطة ، وهى رقصة أو لوحة رقصيته ذات تكنيك عالٍ فى الدقة والمزامنة ، لذا فانها تتطلب من الراقص ان يكون ذا حس دقيق فى تزامن حركات جسمه مع الوزن الايقاعى .

ومن هذه الرقصات اشتقت كذلك رقصة «المدوندو» المشهورة بحرية الرقص فهى لا تشترط اى نوع من الحركات سوى الاستمرار فى ربط الحلقة الراقصة المتابعة فى دوراتها ، وعادة يكون ذلك بهز الاكتاف والارداف وفق ايقاع الطبول ونغم السرناى ، كما وان ايقاعها سريع وحماسى مثير ، ولذلك تقدم فى اواخر الحفل عند غروب الشمس مشيعة روح المرح فى المؤدين والحضور من المشاهدين على حد سواء .

وأشهر فرقة ليوة عرفت فى البحرين هى ، الفرقة التى كان يرأسها مفتاح بوسمرة والذى كان يطلق عليه اسم «شيخ العبيد» .

● الخرافة . . والاصول :- وتكتنف الليوة خرافة الزار وشيوخ الجان ، بل وملوكهم ، لما تميزت به من قدرة فى جذب الانسان وحمله على الرقص والتماهى فيه دون ارادته ، وهناك نظم وقوانين تتحكم فى شئون الزار ، إذ تدخل فيها النظم الابوية الطوطمية ، ولها طقوس يظهر ان لها علاقة مباشرة بعبادة ارواح الاجداد المشوبة بالعبادة الوثنية الموعلة فى القدم والبدائية ، وينظم البابا

العلاقات بين شئون الزار وصاحبه ، ويوصل اوامر الجان الى الرجل المصاب بالزار المحدد فيما يطلب من طلبات ، بل واحيانا تصبح سلطة البابا اعلى حتى من سلطة الزار خصوصا اذا ما اثار الزار طلبات باهظة جدا «مقارنة بالوضع الاقتصادى والاجتماعى الذى كان الناس يعيشونه فى السابق» . إذ يحق للبابا ان يرده بالحسنى ، ولكن اذا ما كان الزار مصرا على طلباته الباهظة حق للبابا ان يعاقب الزار بضربه وجلده بالخيزران الخاص المسمى «صولجان البابا» الى ان يرده عن طلباته الباهظة إلى طلبات متواضعة ومعقولة .

ويرجع اصل رقصة الليوة الى رقصة قديمة من سواحل افريقيا الشرقية ، من جزائر القمر وزنجبار وتانزانيا ، ويعتقد بان اصولها القديمة ترجع الى اواسط ادغال افريقيا ، وللحق فان رقصة الليوة تصلح لان تكون مادة مهمة لتدارسها فى علم الابحاث الموسيقية لمعرفة اصولها الغابرة التى انطلقت منها الى ان اصبحت على ماهى عليه الآن من تنظيم وانضباط وحنكة وفن : كلها تتطلب المهارة الايقاعية سواء فى العزف او الرقص او الغناء ، وبالذات فيما نصادف فى الحانها من مقامات شرقية مثل مقام بيات دو كاه ، ومقام بيات نوا . . الخ ، هذه المقامات الشرقية كلها دلائل على ان رقصة الليوة كما نعرفها الآن ليست الانتاج تطور وتفاعل كبيرين قد استمر ا عبر تاريخها الطويل ، والذى انتقلت<sup>(١)</sup> فيه من زنجبار الى سلطنة عمان ، ومنها الى بقية بلدان الخليج العربى ، حيث نأصلت واصبحت من تراثنا الشعبى العريق ، اضافة الى ايقاعاتها المثيرة والخلابة ذات التعقيدات المميزة والتى لا يمكن للمرء الا ان يقول بأنها افريقية الاصول «ومما يؤكد ذلك وجود كلمات ومصطلحات سواحلية وافريقية اصيلة فى اغانيها واسماء ادواتها» وكذلك الرقص الايقاعى المنظم والدقيق الحركات وفى شكله العام ، وتواجد الفرقة الموسيقية فى وسط الحلقة الرقصية الواسعة ، فالليوة موسيقا ورقص فنى متطور شبيه فى مقامه برقص الباليه المعبر برغم الاختلافات الشاسعة بينهما ، وهذا ما يعطى الليوة اهمية خاصة من بين جميع الرقصات المعروفة فى الخليج العربية بأسره .

● مقارنات :- قد يتساءل المرء عندما يصل الى الاستنتاج بوجود اختلافات

واسعة بين نوعين من الموسيقى الافريقية وهما الليوة والنوبان ، فلماذا امكن لرقصة الليوة ان تشتهر وتحقق تلاحما وانصهارا بعيد الغور في الحاننا الشعبية ، بينما لم يحقق النوبان هذا التلاحم والانصهار ؟ مع اننى اشدد بالتوكيد على ان كلا النوعين من اصل افريقى ؟!

يرجع احد الاسباب الى استخدام السرناى والذى يتشابه فى تكوينه مع السرناى العربى ، كما وهناك المقام الشرقى البياتى والذى يؤثر فنيا برنينه اكثر من السلم الخماسى القديم والذى يوجد لدينا انطباعا بكونه افريقى محض ، كما وان صوت السرناى قوى وصداح بنهكة الخاصة وقدرة وصول الصوت <Carrying Tone> الى مدى بعيد ، بينما صوت الطمبورة حميمى <Imitative> بالكاد يسمعه كل الراقصين والراقصات والحضور ، ومن جانب آخر نجد ان فرقة الليوة من الموسيقيين قادرة على التحرك بين الشوارع والازقة اثناء العزف والرقص برغم وجود الطبل البرمبلى «والذى يوضع على عربة اثناء التحرك والسير بين الشوارع القديمة» ، بينما فرقة موسيقى النوبان لا يمكنها التحرك والعزف فى نفس الوقت ، بل الانتقال الى مكان ماثم تقديم وصلاتهم فى ذلك المكان ، فعازف الطمبورة يجد صعوبة جمة فى العزف اثناء المشى ، وكذا الحال بالنسبة لعازفى طبول النوبان ، كما وان عازف المنجور قد لا يجد نفس الصعوبات ولكن ادائه لن يكون عمليا بأى حال ، ومن جهة اخرى ، الا وهى الجانب الشعورى ، فالليوة تتميز عموما بالفرح والمرح والعمومية (ان لم نقل بالكلاسيكية) ، بينما نجد النوبان بالمقابل يتميز بالمسحة الحزينة والمعاناة فى عموم اغانيه ، ويتميز كذلك بالخصوصية فى الطابع الشعورى ، ولكن العجيب فى الامر هو ان اغلب الناس المتمين الى فرقة الليوة يميلون نفسيا وبصورة عاطفية عفوية الى النوبان ، خصوصا منهم العازفين والمتمرسين فى كلا الفنين ، وهذا له صلة بالحنين الى اغوار الماضى الغابر البعيد <Nostalgic> بينما نجد ان المتممى الى عدة النوبان يتميز بالسويدائية <Neurotic> وشعور التحسر والتنهيد اكثر من المتممى الى الليوة ، والحنين الى الماضى عنده كالهاجس المستمر ، وكذلك من ناحية يجرنا اليها ما ذكرناه اعلاه عن الحنين ، نجد ان موسيقى النوبان تمثل بيئة اكثر التصاقا بالاجداد وتتميز بنهكة افريقية واضحة ، ومعنى هذا ان النوبان لم يتقبل التطور



كثيرا فبقى على مميزاته البدائية سواء من ناحية الالخان ومقامياتها وحتى كلماتها او الآلات الموسيقية او الرقص او حتى المعتقدات ، فالطوطمية والزار وكل ماله علاقة بالانعاش نجدها واضحة وبشكل مميز في النوبان ، بينما لا نجد ذلك واضحا في الليوة ، فهي لا تلتصق بالاجداد بصورة حادة ، ولا تتميز بنكهة افريقية متميزة ، لذا فقد اصبحت اكثر مرونة وخرجت عن مميزاتها البدائية الى حدود ما سواء من ناحية الالخان او الآلات او الرقص ، ومن ناحية المعتقدات ، فلا طوطميات تمثل الاجداد ولا مراسيم خاصة ذات طبائع طقسية كمراسيم النوبان المعقدة ، وان كان الزار موجودا فيها فلا يحدث الا نادرا ، لذا فالانعاش في الليوة يظهر بصورة نادرة ، وفي النوبان كذلك هناك قوانين صارمة تستخدم للدخول الى ميدان النوبان بسبب المعتقدات بقدسية الطوطم والطمبورة ، حيث لا بد للدخول الى الميدان من ان يخلع حذائه او نعليه وان يمشى حافى القدمين ، بينما لا يفرض هذا القانون في الليوة ولا غيره من القوانين بالنسبة للحضور من المشاهدين ، ولكل هذه الاسباب ولغيرها من الاسباب اضحت الليوة اقدر من النوبان في التغلغل في فنوفنا الشعبية بيسر ، بينما ظل النوبان والذي يتميز بشيء من التزمّت والتردد دون ان ينصهر في فنوفنا الا في المرحلة الاخيرة وذلك بمحاولات اولية قامت بها فرقة اجراس في اغنيّتها «يا الاغبر» وذلك باستخدام لحن «يا جميلة» ولا حياء موسيقى النوبان لا بد من التخلص من الكثير من الشوائب التي تحول دون ذلك .

## (القربة)

● رقصة القربة :- وهى رقصة شعبية معروفة ومحبوبة فى بلدان الخليج العربى بأسره سواء اكان ذلك فى سواحله العربيه او الفارسيه ، وايقاعها مرتكز فى اساسه على نموذج ايقاع المصمودى الكبير او نموذج ايقاع المصمودى الصغير ، ويعتمد فى اختيار اى منها على سرعة الحركة الايقاعية التى تتطلبها الرقصة واغنياتها ، اذ ان هناك بعض اغاني هذه الرقصة تتسارع تدريجيا من المصمودى الكبير الى المصمودى الصغير ، وبمعنى آخر ان حركة الرقص تنتقل تدريجيا من الحركة البطيئة الى الحيوية وسرعة الحركة ، ويتميز ايقاع الرقصة من كلا نوعى المصمودى بتداخل التكسيرة ، اى اشراك تشكيلات ايقاعية خلاّبة ضمن سير الايقاع العام بواسطة طبل الكاسر الصغير والذى يسمى «كاسة» ، لذا يبدو ايقاع رقصة القربة معقدا اثناء الاستماع اليه رغم وضوح نمودجه الايقاعى الاساسى ووزنه الرتيب ، ويظهر التعقيد اثناء الاستماع الى طبل الكاسر وهو يدخل تشكيلاته الايقاعية من فوق الوزن الايقاعى العام فى تجاوبه وتعارضه مع ضربات الطبول الاخرى الرتيبة ، ويدعون رقصة القربة احيانا باسم «دان دان» وعلى وجه الخصوص الاطفال ، وذلك لكثرة استخدام هذه الكلمة فى اغانى



الرقصة كترجيع جماعى يطلقه ناقرؤا الطبول والراقصون فى مصاحبة عازف القربة .

وتستعرض الرقصة هذه فى المناسبات الرسمية والاعياد الدينية «عيد الفطر وعيد الاضحى» ، وكذلك فى حفلات الختان والزواج وغيرها من الافراح ، وقد كانت لها شعبية كبيرة ، وجماهير واسعة بين بسطاء الناس ، عامتهم وخاصتهم ، الا انها بدأت تفقد شعبيتها وتتقهقر عن مكانتها التى كانت تتبوأها فى السابق وذلك بسبب الاهمال بالرغم من انها تتميز بالفرح والمرح .

وتتكون الفرقة الموسيقية عموما من عازف القربة «وهى الآلة الموسيقية المملودية الوحيدة فى الفرقة» وعازف طبل الكاسر ، وهما الشخصيتان الرئيسيتان لاداء الحان هذه الرقصة ، بالاضافة اليهما عازف طبل كبير ذو وجهيه لتجسيم ضربات الدم وللمساهمة فى استخراج التعقيدات الايقاعية بالنقرات التشكيلية فى تجاوبات مع طبل الكاسر ، ويصاحبهم عدد من الطبول الصغيرة «من المراويس عادة» اقلها طبلين ولا يزيد العدد عن عشرة طبول ، وكل افراد الفرقة الموسيقية من الذكور ، اذ يوقعون نقرات الوزن الايقاعى المصمودى ، كما وكل افراد الفرقة الموسيقية يشاركون فى الرقص والغناء والترجيع معا ، ماعدا عازف القربة الذى يصاحب غناءهم يملودية قربته ، ولكنه يشاركهم الرقص والتمايل اثناء الاداء ، كما وتشارك مجموعة من الناس من ذكور واناث ، كبارا وصغارا فى الرقص والغناء والتصفيق على توقيعات الايقاع .



## (الصوت والزفان)

● الصوت الخليجي والبحريني :- ترجع اصول هذا النوع من الغناء والايقاع واللحن والرقص الى نوع من الاغانى اليمانية القديمة ، ويشاع بان «عليه بنت المهدي» وهى اخت الخليفة العباسي «هارون الرشيد» قد ابتكرت الهيكل الموسيقى لاغنية الصوت بنبرات صوتها ، وذلك كما ورد في كتاب «خليج الاغانى» من تأليف الاستاذ «انطون بولس مطر» ، اما الاستاذ «احمد علي» فيذكر في كتاب «الموسيقا والغناء في الكويت» ان ايقاعات الصوت الخليجي - السداسي منها والرباعي - هي في الواقع ذات جذور تاريخية تراثية : فهو يقول «ان الايقاع السداسي في الصوت هو نفس ايقاع الهزج العربي القديم الذي ذكره صفى الدين عبدالمؤمن البغدادى الارموى المتوفى عام ١٢٩٤ ميلادية ، في كتابه المخطوط «الادوار في معرفة النغم والادوار» ، كما وان الايقاع الرباعي في الصوت يمثل نوعا آخر من الهزج ذكره الكندى في رسالته «اجزاء خبرية في الموسيقى» تحقيق الدكتور محمود احمد الحفنى ، بقوله «الهزج نقرتان متواليتان لا يسمع ما بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين» ، كما يتميز اداء الصوت على غيره من الوان الغناء التقليدى في الخليج باستعمال آلة العود ، التى تستخدم فيه التقاسيم ايضا ، ومن المعروف ان تطور العود واسلوب التقسيم عليه شهد ذروته في العصر العباسي . ولعله من الضروري في هذا المقام ان نذكر بان ابا الفرج الاصفهاني استعمل كلمة «صوت» بدلا من قصيدة او اغنية في كتابه الشهير «الاغانى» ، فحينما يقول مثلا ان «اسحاق الموصلى» اعطى صوتا ، فانه يقصد انه قد ادى اغنية . وقد ذكر الاصفهاني في الاصوات العربية



واليهانية والرومية . وذكر مثلاً ان «ابراهيم الموصلي» قد غنى على الصوت الحنا  
يمنيا قديماً . . غير اننا لانجد اليوم في غناء اهل اليمن ما يعرف بـ «الصوت»<sup>(٦)</sup>.



● دور الاصوات الكويتية :- وعلى اي حال فان ما ذكرته اعلاه كان اثباتاً  
لحقيقة ان الصوت الخليجي يرجع الى اسس تراثية قديمة ، ولكن لو عدنا وتابعتنا  
التطور اللاحق نجد ان الحضارة الذين تواجدوا في الهند في حيدر اباد ومطبة  
الركن ، قد تعهدوا هذا النوع من الغناء الموسيقى ، وقد كان كثير من ابناء  
الخليج العربي دائمى الزيارة للهند وبصورة خاصة للتجارة والسياحة منذ

قيل بان اول الحانه وضعه هياما براقصة هندية متمّنة ، ولكنها في النهاية مالت اليه ، وقد تعرف هناك على عدد من فناني اليمن وحضرموت وتفاعل معهم واخذ منهم واخذوا منه ، ومن جانب آخر نجد الفنان المطرب البحريني الشهير «محمد فارس الخليفة» واثناء زيارته للهند قد تعلم فنون الطرب ، ووسع تقنيته في العزف على العود والغناء في محافل الضيافات على ايدي الفنانين الحضارته ، وتأثر كذلك بالفنان الكويتي «عبدالله محمد الفرج» ، الا انه لم يظل فنانا مقلدا رغم تأثره الواضح بالشعر اليماني وبالايقاعات التي كانت ترافق تلك الاغاني بعد صياغة اللحن للكلمات الشعرية ، فقد قام بدوره بجهد كبير في تحوير وتغيير الطابع اليماني لكل من اللحن والايقاع رغم ابقائه على كلمات القصائد الشعرية ، واستطاع هو وغيره من فناني الخليج العربي مثل كل من : «عبدالله الفرج» و«ضاحي بن وليد» و«عبداللطيف الكويتي» و«ابراهيم يعقوب» و«خالد البكر» و«يوسف البكر» و«حمود الكويتي» و«اسماعيل القطري» و«عيسى بورقبة» و«عبدالله الفضالة» و«سالم راشد الصوري» ، بفضل عبقرياتهم ان يكسبوا تلك الاغاني بالنكهة المميزة والتي جرى الاتفاق على تسميتها بالطابع الخليجي . . . اي الصوت الخليجي .

اما طابع الصوت البحريني فقد اشتهر به «محمد بن فارس» الذي تمكن بعبقرية الفذة من خلق النوع المميز بالصوت الخاص بالبحرين ، وتبعه في ذلك تلامذته «ضاحي بن وليد» و«محمد زويد» وغيرهما من المطربين .

● السمرة : — وقد قام «محمد بن فارس» بجلب الطبول الهندية الصغيرة «المرأويس» الى البحرين ، كما واستخدمت للتوقيع في غناء الصوت البحريني آنذاك . وقد انقسمت ايقاعات الصوت الى نوعين ، احدهما ما يسمى بالصوت العادي وهو «السداسي» ، والنوع الثاني يسمى المربع وهو «الرباعي» . وقد كانت ولا تزال الحفلة الغنائية للصوت البحريني تسمى «سمرة» . . . [حيث كانت تعقد في الدور ، ويبدأ الصوت بنفحات الاستهلال مطالبة الحضور بالسكوت والانصات ، ثم يلي ذلك الموال ، وهو مقطوعة مرتجلة ، عادة ما يختار له الفنان من ديوان الشعر العربي الكلاسيكي ، وتمثل هذه مرحلة تعرف

بالاستماع او التحريرة ، وتشكل مدخلا للصوت نفسه والذي يعقب التحريرة ، ويأتى بصحبة الدف ! ويغنى الصوت بالفصحى حيناً وبالعامية حيناً آخر . اما التوشيحة فهي مقطع يشير بانتهاء الاغنية وهى تعزف دائماً على نمط مقام الراست مهما كان الاسلوب المستعمل اثناء اداء الصوت نفسه ! وهذا يتطلب مهارة من العازف . . ويردد الجميع التوشيحة وراء المطرب ثم تأتى النهاية بتقسيم مرتجل على آلة الكمان ان وجدت ، ويكون التقسيم ايضاً على مقام الراست<sup>(٨)</sup> .

[ويتعاقب المطربون فى السمره على اداء الصوت حيث يستغرق الصوت الواحد زهاء ربع ساعة . اما الآلات الموسيقية المستعملة فتشمل العود والمراويس يضرب عليها من اثنين الى عشرة ، وربما آلة الكمان . ومن المهم هنا ايضاً ان نلتفت الى دور الحضور وما يقومون به من توقيع الكفوف وهو ما يعرف بالصفقة او الايقاع الزخرفى . اما الرقصة التى تؤدى على الصوت فتعرف بالزفنة او الزفن او الزفان ، وخلالها يرقص راقصان على طول صف مزدوج يكونه الحضور طويلاً ويقوم هؤلاء الحضور باداء الصفقة بالكفوف خلال التردد الموسيقى للعود ، ويمتنعون خلال الغناء بحيث يستمر ٣ او ٤ اوزان]<sup>(٩)</sup> .

● الزفان :- وبمناسبة الذكر عن الزفان فيما استقيته من المصدر والذي يوضح عن كيفيته اذكر بدورى ما اعرفه عن الزفان فى مشاهداتى لحفلات السمر ومخالطتى لبعض فنانى السمره ، فالزفان اما ان يكون بادوار راقصين اثنين من الذكور او الاناث او بزفان رجل وامرأة ، فعلى كل حال ، فان الرقص فى السمره يبدأ بان ينزل الراقص الى وسط الصالة مبتدئاً بوقفه قصيرة نسبياً امام المطرب وبقية افراد الفرقة ، ثم يرجع الى الخلف متحركاً الى الوراء بطريقة التمايل الفنى الموزون ، ثم يمشى كلا الراقصين او احدهما بتيه واختيال فى وسط الصالة ، وبعدها يكسر كسرة فى حركته «يبرك» ثم يهتز ويحرك كتفيه وباقى جسمه فى رعدة مستطيلة الزمن نسبياً تنتهى على ضربة ايقاعية قوية متميزة ، ثم يخطو ثلاث خطوات الى الوراء ، ويقفز قفزة «النشة» تليها حركة بسيطة الى الامام ، ثم يقفز قفزة اخرى ، ويدور على نفسه ، ثم يمشى بعد ذلك مشياً فيه نوع من الشوق والطرب ، ويعيد نفس الحركات التى ذكرناها آنفاً مرة اخرى اما



بنفس الصورة طبق الاصل او مع بعض التعديلات والتنويعات ، ولكن عادة ما يكون الزفان ثنائيا ، الا ان ذلك لا يمنع من ان يكون زفانا فرديا .

● الرائدان واتباعهما :- واحب ان اذكر هنا بان الرائدین الكبيرین للصوت البحرینی وهما «محمد بن فارس» و«ضاحی بن ولید» یمثلان مدرستین فنیّین متمیزتین رغم التقائهما فی اکثر النواحي ، اذ نجد ان محمد بن فارس یمثل المدرسة الكلاسیکیة حیث كان اهتمامه الاساسی ينطلق فی تكوين الصوت ونموذجه الفنی وطابعه الرصین واستقصاء البلاغة الفنیة فی اغانيه ، كما وانه مبتکر الصوت البحرینی ، وبالمقابل نجد ان ضاحی بن ولیدیتقصى بصورة جوهريّة ابعادا اخرى جديدة الا وهی الاثر التعبیری العاطفی الجارف للصوت ، ویسعه فی ذلك جمال صوته المؤثر لذا یحق ان یسمى رائدا للمدرسة الرومانسیة للصوت ، وجاء محمد زوید بعدهما لیکمل کلتا المیزتین فی بوتقة واحدة ، وبه اختتمت المرحلة المسماة بالكلاسیکیة ، اما بقية كبار المطربين مثل یوسف فونی ، وعبدالله سالم بوشیخة ، ومحمد الرفاعی ، واحمد خالد ، وعلي خالد ، وعنبر وغيرهم ممن لم تحضر اسمائهم فی بالی فقد ساروا ونهلوا وفق مناهج منها ولكنهم لم یحققوا الابداع العبقری الذی كان سائدا فی عصر محمد بن فارس وضاحی بن ولید .

## (السامري)

● السامري :- وهو ايقاع بدوى معه الغناء البدوى ، وقد اشتهر بشكل خاص فى شبه الجزيرة العربية بين الكويت ونجد ، الا انه معروف كذلك فى كل بلدان الخليج العربى ، وايقاع السامري قريب الشبه من ايقاع العاشورى «والذى سنستعرضه قريباً» الا انه يحتوى على ضربة تك الاخيرة وهى ما تستخدم فى توقيعات الطارات ، وكذلك الامر فان ايقاع الطبل فى السامري يختلف عنه فى العاشورى ، ففي السامري يوقع الطبل الضربتين القويتين فى وزن الايقاع الثنائى المركب (الوزن الايقاعى السداسى) اى ان الطبل يؤكد المجموعة الثلاثية فى الوزن الايقاعى الثنائى المركب بشكل بارز ، ويستخدم ايقاع السامري اصلاً فى مناطق الخليج العربى بأسره بصيغة متشابهة باستثناء بعض المناطق فى المملكة العربية السعودية ، والتي تستخدمه بقليل من الاختلاف وعلى اى حال فان السامري عموماً من الايقاعات التى تستخدمها الفرق النسوية الشعبية فى الاعراس .

والختان وفى غيرها من المناسبات والحفلات عادة «ولا يقتصر استخدامه على النسوة فقط بل ينشده الرجال كذلك مع اختلاف فى الاداء» ، لذا فانه ومع العاشورى والبسته والخمارى يمثلون حلقة وصل متكامل فى حد ذاته ، حيث تقوم رئيسه الفرقة النسوية باعداد هيكل برنامج الاداء المتكامل بالاتفاق مع عضوات الفرقة قبل الحفلة ، ولهذا فان فرقة «الطبالات» كما يدعونهم ، تتميز عادة بالتنسيق والتنظيم .



## (البسة)

● البسة :- وهى رقصة شعبية انتقلت الى باقى دول الخليج العربى عن طريق جنوب العراق ، فهى عراقية الاصل ، اذ تقوم المؤدية لهذه الرقصة بالتمايل والاهتزاز فى اغراء واثارة . وكانت هذه الرقصة مستخدمة فى حفلات السمر فى الدور ، من ضمن الاغانى

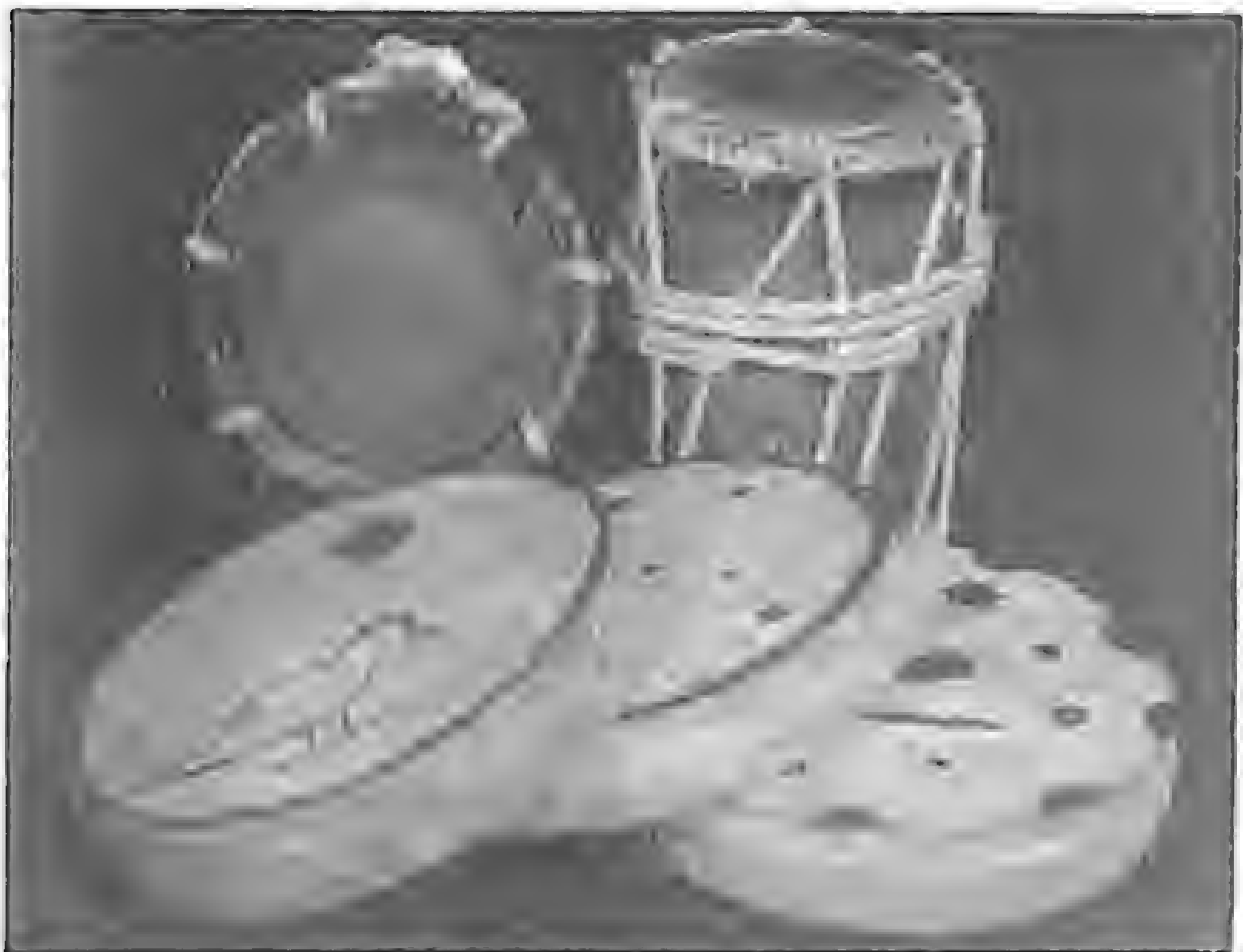
الراقصة ، ثم اصبحت جزءا مستقلا دخل ضمن حفلات السمر للاثارة والتشويق . وايقاعات رقصة البسة رباعية قريبة الشبه من ايقاع المصمودى الصغير «لأنها سريعة وحيوية» وان كان فيها بعض الاختلاف والتغير عن ايقاع المصمودى الا ان الاساس واضح ، وقد كانت فى الاصل من اغانى النسوة ، الا انها استخدمت فى حفلات السمر فى الدور بمصاحبة العود والكمان وذلك لمصاحبة الغناء والرقص ؛ ومن الاغانى المشهورة بالبسة اغنية «اشرب كاسك واتمنى واطلب علي واتمنى» .

## (العاشورى)

● العاشورى :- وهو نوع من الايقاعات البسيطة البطيئة نسبيا ، تستخدمه «العدة» - الفرقة النسوية الشعبية بشكل خاص فى حفلات الزواج والختان ، وتقدم فيها ما يسمى «النقوطة»<sup>(١٠)</sup> ، كما انها تقدم فى الزفة او الدزة «نقل العريس الى بيت العروس فى ليلة الدخلة عبر شوارع منطقة اقامة حفل افراح الزواج ، وبعد ذلك يقومون بتقديم عروسه اليه فى الفرشة»<sup>(١١)</sup> ، وتتميز رقصة العاشورى بالتمايل الراكد مع الايقاع والسير بخطى بطيئة وثيدة مع المعرس وتستخدم الطارات مع الطبل (الصاقول)<sup>(١٢)</sup> فى توقيع هذه الرقصة ، كما ان ايقاعها ذاته ثنائى مركب «مثل ايقاع السامرى ومقارب اليه مع اختلاف بسيط» الا انه يتميز



كذلك بالايقاع الثلاثى البسيط «وهذا ما يجعل ايقاع العاشورى متميزا ومختلفا عن ايقاع السامرى». فالطبل يوقع على ايقاع ثلاثى بسيط وذلك بتقر ضربتين وهما الضربة الاولى والضربة الثانية ويصمت عن تقر الضربة الثالثة للوزن الايقاعى الثلاثى البسيط ، ومن فوق هذا الايقاع توقع الطارات توقيعا ثنائيا مركبا «الوزن الايقاعى السداسى» وتعزف فيها خمس تقرات فقط ، ولهذا تبدو قريبة من ايقاع الرزيف او العرضة ، ومن جانب آخر نجد لها قريبة الشبه بايقاع السامرى .



## (الخماری)

● الخماری :- وهو ايقاع شعبی رباعی «ثمان كروشات» معتمد كاحد انواع الايقاعات المعروفة لدى الفرق النسوية الشعبية ، الا انه يتميز بخصائص فنية معينة قد لا تظهر الا على المستوى العملي في الاداء ، وشرحها يتطلب قليلا من الصبر والمتابعة ، اذ تتكون الفرقة المؤدية عادة من عدد من النساء اللوات يعزفن الطارات ويشاركن في الغناء ، اما عازفة الطارة الرئيسية فتقوم بتوقيع تشكيلات ايقاعية اساسية في الاداء بصورة تتقابل مع الايقاع الاساسي ، وبالإضافة الى ذلك توجد عازفة طبل ذی وجهين تقوم بالاعداد لتشكيلات ايقاعية تتقابل مع كل مجموعة الطارات ، وتسمى «المخمر» ، وتواجهها عازفة طبل آخر يسمى «الصاقول» - كما وتسمى المرأة العازفة لهذا الطبل كذلك بنفس الاسم - وهي تقوم بصقل التشكيلات الايقاعية ، حيث تكون تشكيل الايقاع متمایزا تمايزا تاما وبسرعات مختلفة ، الا انها تظل محصورة بين الضربات الاساسية للوزن الايقاعي - اى انها تدخل بنقرات على نبرات مؤجلة ونبرات معترضة بصورة غير منتظمة - سواء اكان ذلك في وزن ايقاعي واحد او اكثر «اى اوزان ايقاعية مركبة فوق بعض كنتاج مسموع» .

ويتميز ايقاع الخماری عادة بطرافته في الضربات والنقرات الحوارية بين «المخمر» و«الصاقول» ، وبرغم ان توقيعات الطارات تبدو بالمقارنة مع طبل الصاقول كتوقيعات تافهة الا انها في الحقيقة ليست الا ارضية تستند اليها التشكيلات الايقاعية في فترات الحوارية بين الطبلين ، ويصاحب هذه الايقاعات انشاد المجموعة بشكل الاستجابة <Responsorial> ، حيث تقوم المغنية الرئيسية «وهي عادة ما تكون رئيسة الفرقة النسوية» بانشاد ومقطع غنائي تقابلها مغنية اخرى مع ترديد من باقى افراد الكورس ، تضيف تعقيدات خلاصة واطافة الى الايقاع الاساسي . ومن الايقاعات المشتقة من الخماری ما يسمى «اللعبونی» .

## (الحبشى)

● الحبشى :- وهى رقصة حبشية «او من المناطق المتاخمة للحبشة» انتقلت من الحبشة الى بلدان الخليج العربى عبر الصومال واليمن وسلطنة عمان ، ووضحت من الرقصات الشعبية ، وهى فى الواقع متميزة ولا يمكن تتبع آثارها وتفاعلاتها كلها ، اذ ان لافريقيا وللهند نصيبا فى المؤثرات والتأثيرات عليها «وهذا التفاعل بين المؤثرات الافريقية والهندية حدث فى سلطنة عمان» ، مما اعطاها شكلا متميزا وخاصا الى حد بعيد ، وهى تختلف عن «القادرى» المرتبط بالزار والطمبورة فى بعض مميزاتها ، وان كانت تلتقى معه فى بعض المميزات الاخرى ، فوجوه الالتقاء يمكن حصرها فى ان كليهما تحتويان على عنصر الزار والاثارة الايقاعية والطابع الوحشى البدائى ، الا ان وجه الاختلاف بينهما يتميز فى ان ايقاع الحبشى اكثر تعقيدا فى تشابك فقراته الايقاعية من ايقاع القادرى ، والحبشى يمارس عموما من قبل فرق الطبالات النسوية الشعبية ، ولكن ليس فى الاعراس وما شابه ، اذ انه يقتصر فى ممارسته على حفلات السمر الخاصة والتى تقام فى رحلات سرية معينة ، مثل زيارة مناطق معينة لها قدسية مزعومة ، حيث تميل الحان هذه الرقصة الى ظواهر ما يسمونه بالزيران «جمع زار» ، ولكنها فى الآونة الاخيرة بدأت بالانقراض والندرة بسبب وعى الناس لحياتهم وانهمالكهم فى متطلبات مجتمعاتهم . ويختلف اسلوب ممارسة الحبشى فى بلدان الخليج العربى ، كل على حدة ، حيث انه فى عمان يُظهرُ التأثير الهندى اكثر وضوحا ، وممارسته لا تقتصر على النساء وحدهن ، بل ويشترك الرجال فيه ايضا ، بينما نجده فى البحرين مثلا مقصورا على النساء فقط ، كما وان طريقة الاداء والايقاعات تختلف من بلد الى آخر .



## (القادرى)

● القادرى :- بعض الناس يسمونها «الزار» - وهذه التسمية ملفقة فى حد ذاتها بالرغم من انها ليست الوحيدة التى تكتنفها خرافة الزار وما اليها من امور مبهمه تثير التساؤلات ، وهى رقصة شعبية مع اغانٍ من نوع خاص ، انتقلت فى الاصل من سواحل افريقيا الشرقية وربما النوبة ، ولكن الواضح انها انتقلت من زنجبار وجزائر القمر الى سلطنة عمان فى الخليج العربى ، ومنها ازدهرت وانتشرت عبر عدد من بلدان الخليج ومنها البحرين حيث كانت الجماعات العمانية فى البحرين كبيرة ، وذلك باعتبار البحرين مصدر رزق لهم حتى بدايات السبعينات ، وعلى اى حال تنسب بعض الخرافات من انواع الزار الى هذه الرقصة ، وهى خرافات شبيهة بخرافات الزار المعروفة فى النوبان والليوة . . . ولكن كما يظهر ان القادرى انبثق من اساس صوفى ، خصوصا واننا نجد لديهم تمجيذا كبيرا للشيخ «عبدالقادر الجيلانى» وهذا احد الادلة التى تؤكد ان مصدر القادرى هو الصوفية القادرية وتستخدم الطمبورة فى انشاد ابتهالاتها واغانيتها الدينية الهادئة ، ولكن ما ان يزداد الحماس حتى تتغير الحال ، بحيث انها تتحول الى السرعة ، وتتوقف الطمبورة عن العزف ، فتتميز بايقاعاتها الخشنة جدا وباغانيتها الوحشية المهلوسة والتى تشوبها الكثير من الكلمات السواحلية الغريبة ذات الطابع الهمجى ، خصوصا اذا كان الصوت الغنائى الرئيسى من الاصوات الرجالية الخشنة المتميزة بالبحّة والحشرجة ، اما رقصتها فتكون اساسا من هز الرأس والتمايل والتصالب العصبى ، وهز الجسم تأثرا بالايقاعات هزا عنيفا يتميز بالخشونة والهمجية البدائية ، تصل احيانا الى حد السغار والهلوسة واطلاق صرخات عنيفة عصبية ومجنونة ، وقد قلنا باستخدام الطمبورة فى مصاحبة غناء هذا النوع حيناً ،

وذلك منذ بداية تقديم القادرى ، ولكن فى الغالب بعد ذلك تستخدم الطبول وحدها مع المغنى الرئيسى او المغنية الرئيسية ، ويجيبها الكورس بحماس الى ان «ينزل» الزار للشخص المحتفى به ، ثم بعد ذلك يزداد الحماس والهمجية التى لا توحى الا بالطوطميات الوثنية وبالقرابين البشرية التى تقدم على مذابحها المنقوعة بالدم .

## (العرضة - الرزيف)

● العرضة . . من الحرب الى الافراح :- وهى رقصة حربية بدوية الاصل ، انتقلت مع القبائل العربية التى نزحت من عدة مناطق فى الصحراء العربية الى سواحل الخليج العربى «والمقصودة هنا السواحل الغربية من الخليج العربى من خليج البصرة الى مشارف بحر العرب والمحيط الهندى» ، واشتغل بعضهم بالنشاط البحرى بينما البعض الآخر استمر على العادات البدوية الاصلية فى تربية الابل والاغنام ، وقد نقلوا عاداتهم القبلية معهم ، ومنها الغارات والحروب ، لذلك فقد استخدموا هذه الرقصة الحماسية اما استعدادا للغارة والغزو او لمواجهة الغارة من القبيلة المعادية ، والاستبسال فى الدفاع عن حرمة القبيلة وعزة شأنها .



هكذا كانت الامور بين تلك القبائل العربية الى ان بقى بعضها صامدا امام الاحداث وسقط البعض الآخر ، ومع سيطرة بعض تلك القبائل وبسط ايديها على مقاليد الامور وسيادتها فى منطقة الخليج العربى ، ومنذ ذلك الحين بدأت

العرضة «الرزيق» تتحول شيئاً فشيئاً من رقصة داعية للحرب الفعلية فقط ، الى نوع من الرقصات التى تقام فى المناسبات ايضا .

فقد كانت القبائل العربية المسالمة تستخدم رقصة العرضة فى مناسبات الزواج والافراح الاخرى ، ولكن الطبيعة الحربية لم تنسلخ تماما عن هذه الرقصة ، الا انها تمثل رمزا للقبائل العربية فى المنطقة .

وتختلف الايقاعات المستخدمة لهذه الرقصة بين بعض القبائل العربية ، فمثلا نجد ان رقصة العرضة العمانية فى بعض مناطقها تختلف فى ايقاعاتها عن ايقاعات رقصة العرضة لكل من آل خليفة فى البحرين وآل الصباح فى الكويت وآل سيعود فى المملكة العربية السعودية ، كما يختلف الدواسر فى ايقاعاتهم قليلا عن ايقاعات آلخليفة مع انهم يعيشون على نفس الارض ، ولكن اهم ميزة مشتركة وموجودة بالفعل فى تلك الايقاعات والالحن والقصائد الشعرية هى طابعها الحربى الواضح ، ومن خلال التجارب التاريخية تبين ان لهذه الايقاعات تأثيرا كبيرا على اعصاب الانسان فتستثير نخوته وتهيؤه للوضوع الحاسم ، التضحية بالروح والاقدام فى مواجهة العدو .

على كل حال تستخدم الطبول والصنوج وانشاد الاشعار الحماسية التجاوبية فى رقصة العرضة ، كما تستخدم السيوف المطعمة بالحلى والبنادق القديمة التى تسمى اقماع «والبنديقية القديمة الواحدة تسمى قُمع» ، وتتكون مجموعتان من المنشدين تتقابلان فى ساحة واسعة او فى برّ واسع حيث تنشد المجموعة الاولى وتجيئها المجموعة الثانية المقابلة بما يناسب من القول والحركة ، والراقصون شيئا وشباناً ، امراء وعبيدا يجمعهم الهدف ويوحد هم فى العرضة .



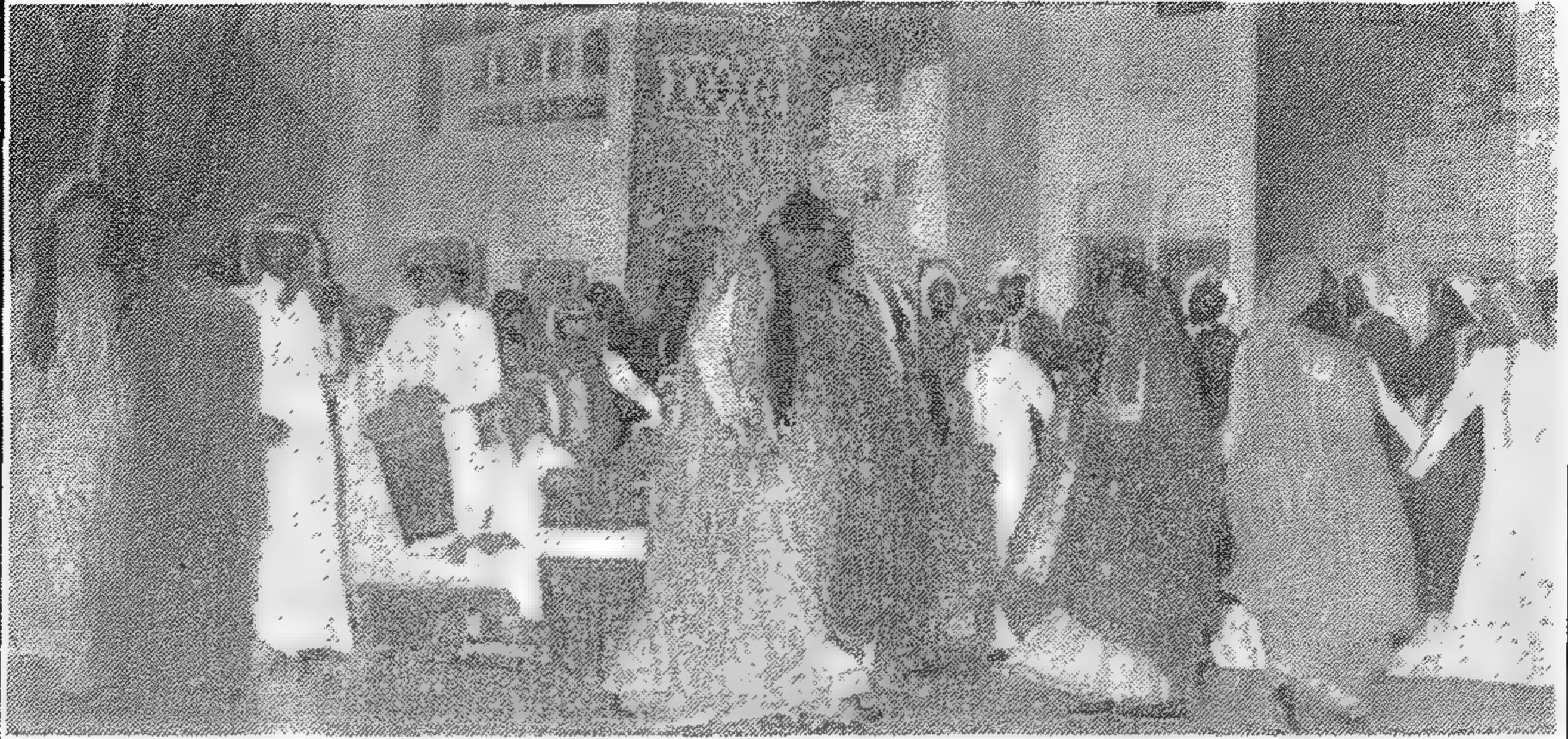
## (رقصات الكاسر)

● رقصات الكاسر انواع :- من حيث التسمية تختلف عما هو متعارف عليه عند العرب من ابناء الخليج العربى حيث ان ما يسمونها برقصة الكاسر والمقصودة هى «رقصة العصى الفارسية»<sup>(١٣)</sup> والتي يسميها ابناء ايران باسم «داربازى» او كما يسميها ابناء سواحل ايران باسم «سازنغارة» ، ولكن فى الواقع فان رقصة العصى ليست سوى نوع واحد من انواع الكاسر ، فكل ما يمكن قوله ، ان هناك عدة انواع منها وهى :

- أ- كاسر الجفتى .
- ب- الرقصة البندرية .
- ج- رقصة العصى .

وكل نوع منها له مواصفاته ومميزاته الخاصة ، وعلى اى حال فقد انتقلت هذه الرقصات الى بلدان الخليج العربى عن طريق هجرة ابناء سواحل ايران بين بندر بوشهر وفلكناز فى الجنوب<sup>(١٤)</sup> ، منذ اواخر القرن التاسع عشر ، وتتميز هذه الرقصات ببوادر التراكيب الايقاعية فى اوزانها الايقاعية المختلفة والمستخدمه معا فى آن واحد .

والرقصة البندرية التى ميزناها هى فى حقيقتها نفس رقصة كاسر الجفتى الاساسية الا انها تتميز عنها بمميزات خاصة سنذكرها بصورة مستقلة ، ولكن رقصة الجفتى الاساسية سيكون شرحها من حيث الرقص مختلفا عن الرقصة البندرية لانها تختلف فى هذا وفى التسمية عند ممارستها كذلك .



فى الرقصة التى تسمى كاسر الجفتى يكون الراقصون حلقة واسعة تتحرك بالدوران مع هز الاكتاف مع التصفيق والغناء ، وهى من الرقصات المحتشمة والتى انتقلت من بندر عباس والمناطق المجاورة ، وتكون آلاتها الموسيقية من ناى مزدوج «وهو ما يسمى بالجفتى والذى يعنى المترادف ، وهما قصبتين كلا منها مثقوبة بستة ثقبوب وكلتاهما مربوطتين ببعض ولا يعملان الا بقصبتين صغيرتين كل قصبة منها مجهزة بلسين تزمير ، وتولج القصبتين الصغيرتين فى ماسورتى القصبتين الكبيرتين الملتصقتين وبالنفخ يعزف فيها عازف الناي الذى يسمى بالفارسية - قلمى -» ومن طبلين احدهما كبير ذو وجهين لتوقيع الضربات الاساسية ، ويستخدم العازف كلا الوجهين ، فاليمنى تنقر بالعصاة بينما يده اليسرى تنقر الطبل بالكف او بالاصابع والابهام ، ولكل من اليدين نقرات تختلف عن الاخرى ، وطبله الكاسر الاصغر حجما بكثير وهى كذلك ذات وجهين ، ومن الناحية العملية تستخدم بنفس الطريقة ولكن ايقاعاتها مخالفة تماما لايقاعات الطبل الكبير ، وقد اشتهر بعض عازفى طبل الكاسر باستخراج الوان صوتية مميزة تماما ، كما تصدر الدف العربى ، كما واشتهر كذلك بعض عازفى ناى الجفتى باستخراج اصوات ايجائية لبكاء الطفل الصغير وغيرها من الايجاءات التى تمارس فى الحياة اليومية لدى بسطاء الناس .

وهناك نوع آخر من ايقاع كاسر الجفتى ، وهو منتشر في المنطقة الجنوبية من ايران ، وكذلك سواحل الخليج العربى من كلا جانبيه ، فهى رقصة تمتاز عن الرقصة البندرية فى احتشامها النسبى واتزان كلماتها وعاطفيتها المشبوبة بالغزل ، رغم ما يظهر فى ايقاعاتها من الاغراء الجنسى الشبق ، والذى يتميز بالوحشية والبدائية ، وايقاعاتها مركبة ومعقدة خصوصا باستخدام ثلاثة او اربعة طبول معا ، كل منها يعزف نموذجا ايقاعيا يختلف عن الآخر فى تشكيلاته الايقاعية بحيث يظهر الناتج الصوتى والايقاعى شكلا فريدا ومثيرا فى حد ذاته ، رغم ان كل الطبول تتخذ نفس الوزن الايقاعى الاساسى كمنطلق اساسى لها .

ويتميز هذا الايقاع بالتسارع التدريجى غير المحسوس الى ان يصل الى السرعة الحيوية النشطة فى تراكيبها الايقاعية ، ويستخدم ناى الجفتى فى عزف ميلودية الاغنية لترد عليه الاصوات الفردية او الجماعية فى انشاد الاغنية ، سواء اكانت الاصوات رجالية او نسائية او مشتركة فان ترتيب اداء الاغنية المتبادل بين عازف ناى الجفتى والمغنى يظل دائما هو المسيطر فى سير اداء الاغنية والتى عادة ما تكون عاطفية تشرح عذابات المحب وتشببه بمحبوبته بالوان متعددة . وبرغم ان هذه الرقصة لم تكسب شعبية واسعة فى بلدان الخليج العربى ، الا ان ايقاعاتها الخلافة قد بدأت تدخل فى بعض الاغانى الفنية الخليجية ، وذلك بسبب طرافتها فى التكنيك الايقاعى مثال ذلك بعض اغانى «نبيل شعيل» .

اما الرقصة البندرية فهى من رقصات بندر عباس وما جاورها ، وهى من الرقصات المثيرة من التمايل والاهزاز . . تتخللها لوحات تمثيلية من مشاهد جنسية خليعة ومثيرة للكوامن ولها طابع بدائى ، والفكرة من هذه اللوحات كشف ما يحدث بين الرجل والمرأة ، كما وان ايقاعاتها مثيرة للاغراء والشبق ، وتصاحب هذه الرقصة اغانٍ غالبا ما تكون صريحة فى خلاعتها واثارتها للنوازع ، ولكنها احيانا تكون مبطنة تلمح الى احداث وفضائح حدثت بالفعل «وقد قامت حكومة البحرين فى الستينات بمنع عرض مثل هذه اللوحات» .

اما من ناحية الآلات الموسيقية المستخدمة فهى كذلك ناى الجفتى ولكن مع ثلاثة طبول وهى الطبل الكبير وطبل الكاسر الصغير ، وطبل ثالث ذو وجه واحد يوضع رأسيا تماما مثل طبل النوبان .



ورقصة العصى فهى رقصة فنية من منطقة بوشهر وتقوم فارس العليا ، وتعتبر من رقصات فارس القديمة ، وقد انتقلت الرقصة الى الهند وتغير نموذجها الايقاعى الى اصول دور هندى ، وتغيرت رقصتها كذلك ، وان بقيت العصى وفكرة المبارزة فيها مستمرة ، وعلى اى حال فقد انتقلت رقصة العصى الى الخليج العربى وبلدانه مع المهاجرين من ابناء سواحل ايران الشمالية من عبادان الى بوشهر وما حولهما ، وظلت محصورة بين الاقلية الفارسية «البوشهرين» ، ولكن الامر المهم الذى يجب ذكره هنا ، وهو ان الآلات الموسيقية المستخدمة مخالفة تماما لما سبقتها ، حيث تستخدم نقاريتين كبيرتين واربع نقاريات صغيرة مع بوق خشبى له جرس واسع يصل قطره الى قدم على وجه التقريب او اكثر ويسمى سازنغارة ، ورقصة العصى من رقصات الفروسية وتقدم فى الاعراس والافراح .

## (رقصة المناديل - رقصة الشال)

● رقصة المناديل - الشال :- وهى من الرقصات المعروفة لدى اهالى القرى فى اعماق ايران الداخلية من الحولة الذين ترجع اصولهم الى الاعراق العربية «العوضيين والبستكيين والجناحيين . . الخ» . لذا فقد انتقلت رقصاتهم واغانيتهم هذه من الهجرات الكثيرة الى منطقة دول الخليج العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولقد اكتسبت هذه الرقصة شيئا من الشعبية ربحاً من الزمن ، الا انها تكاد ان تختفى بالرغم من ان احيائها ومحاولة احيائها مستمرة فى بعض الزيجات ، وذلك باستخدام بعض الآلات الموسيقية الغربية «ونموذج ذلك فرقة سلطانيوز» وايقاعها فى الوزن الشائى المركب «الوزن الايقاعى السداسى» - وهو قريب الشبه من ايقاع «يورك سماعى» ، وهو الايقاع الذى يظهر سهلاً وليس معقداً ، وفى الاصل كانت الطارات مستخدمة فى نقر تلك الايقاعات<sup>(١٥)</sup> ، مع استخدام الناي المزدوج «الجفتى» فى بعض الاحيان ، ولكن يمكن الاستغناء عنها ، اما الرقصة فانها جماعية ومشاركة رجالاً ونساء ، وذلك بهز المناديل من فوق الرؤوس للرجال «وهز طرفى الشال فى يدي المرأة» ، والدوران بالجسم من اليمين الى اليسار ومن اليسار الى اليمين مع تحريك القدمين وفق الايقاع وسرعته .

هذه صورة استعراضية لكثير من تراثنا الشعبى ، ولكن الكم الذى لم اذكره يعادل اضعاف مذكرته ، فالامر يتطلب جهود الكثيرين من محبى الموسيقى من المخلصين ، ولكى يتحقق طموحنا فان هناك عدة مطالب لابد من تحقيقها لكى نتمكن من وضع الاساس المتين للاتطلاق .

١ - جمع كل ما يمكن من التراث وتدوينه وتوثيقه لان فى ذلك حفظاً لكثير ثمين لا يقدر بثمن ، وضياعه يعنى ضياع امل كبير وضياع جذورنا الاصيله فى الفن ولا يعنى ذلك اننا نتوقع فى فنونا القديمة وننام على امجادها ، بل سيكون ذلك دافعاً لنا للتجديد والتطوير .

٢ - تدريب واعداد الكوادر الفنية ذات الكفاءة العالية وذلك باستحضار الكثير

من الفنانين الاجانب لتدريب الكثير من فناني الخليج العربى ، وخير مثال على ذلك ما حدث فى مصر ولبنان وسوريا ، وكذلك اعداد المعاهد الموسيقية العالية لتحقيق ما يمكن لتكوين الهدف الاساسى ، فموسيقانا كلها ذات ميزة معينة الا وهى انها غنائية مع ان الغناء ليس اكثر من رافد واحد من روافد الشريعة الموسيقية ، وهدفنا الرئيسى المستقبلى هو الموسيقى الصرفة كوسيلة للتعبير ، بالاضافة الى الوسائل الاخرى مثل الغناء والرقص والتمثيل . . الخ .

٣ - تمويل مشاريع الابحاث الموسيقية وادبيات الموسيقى بصورة مجزية بحيث يمكن وضع صرح ثقافى حقيقى فى ادبيات الموسيقى فى الخليج العربى .

لقد وضعت هذه المطالب الاولى الثلاثة كأساس يمكن الارتكاز عليه لتحقيق المستقبل الوضاء لخليجنا الحبيب .

بقلم  
عبدالمجيد حميد المرهون



## الملاحظات

١ - الهيرات ، وهى جمع هير ويعنى موقعا مرجانيا او طينيا تتجمع فيه القواقع التى تتكون فيها حبات اللؤلؤ ، ولذلك فان الهيرات تعنى اكثر من موقع لصيد اللؤلؤ .

٢ - هذه هى الاغنية الاصلية ، ولكن الفنان الراحل «عوض الدوخى» غناها مع العود والكمان بكلمة مختلفة حيث يقول «سوى لى دنقة يا جميلة» .

٣ - هذا الرمز موجود فى بعض المسلات الفرعونية وكذلك فى مقابرهم ومعابدهم وقد استقيته من مصدر موسيقى من ادبيات الموسيقى تحت عنوان «حقائق الموسيقى ووقائعها» تأليف (روبرت ديرلينج) وزوجته (سيليا ديرلينج)

. Robert & Celia Dearling

٤ - الخيزرانية ، وقد سميت بهذا الاسم لانها تتحمل مسئولية الاحتفاظ بخيزران كل زار (صولجان الزار) المطعم بالحللى الفضية والذهبية مع الوشاح الخاص بكل زار ، والمفروض فيها ان تعرف ما يخص كل زار بالضبط مع خاتم كل واحد منهم ، وعليها ان تحضر حاجيات الزار المعين عند نزوله فى الميدان (المكيد) .

٥ - انظر فى النموذج اللحنى عن هذه الاغنية وكذلك فى اغنية «عبدالخير سوى عزومة» لتلاحظ ما أعنية من النبرات المؤجلة والمعتضة ، ومدى قرب هذه الاغنى من الحان الجاز مع الامثلة الاخرى .

٦ - المجلة الفصلية «المأثورات الشعبية» - السنة الاولى - العدد الرابع - اكتوبر ١٩٨٦ م .

٧ - تعلم محمد بن فارس آخليفة العود فى الاصل على يد اخيه الكبير «عبداللطيف بن فارس الخليفة» وبعد تمكنه من العود والتلحين والغناء سافر الى الهند للسياحة .

٨ - المجلة الفصلية «المأثورات الشعبية» - السنة الاولى - العدد الرابع - اكتوبر ١٩٨٦ م .

٩ - نفس المصدر «المأثورات الشعبية» .

١٠ - النقوط ، وهى انعامية او اكرامية مالية يقدمها العريس وكذلك اقربائه او حتى اقرباء العروس الى رئيسية الطبالات والى تنادى باسم المتكرم اثناء الاداء فى حوش بيت المعاريس .

١١ - الفرشة ، وهى غرفة مزينة بغطاء احمر من القماش وجدرانها مزينة بالمرايا ومرشّات ماء الورد والمزهريات بالاضافة الى السرير الخاص بالعروسين حيث بفض بكارتها ويقدم الدليل على عفاف العروس ، وهى عادة قديمة الزامية كانت مستمرة والى عهد قريب .

١٢ - الصاقول ، يلفظ القاف مخففا ليظهر بلفظ «صا كول» وقد سمي كذلك لانه يصقل التشكيلات الايقاعية ويبرزها من بين التشكيلات الايقاعية المتعددة فى نفس الوقت .

١٣ - رقصة العصى الفارسية ، ويظهر ان المصريين تعلموا رقصة العصى من الفرس او العكس كذلك ممكن ، وقد كان ذلك عندما كان اسم مدينة الاسكندرية القديمة «جارودة» بلفظ حرف الجيم بالطريقة المصرية «كارودة» وذلك قبل ان يأتى «الاسكندر المقدونى» ويخرج الفرس من مصر .

١٤ - بندر بوشهر يقع غرب ايران ولكنه بالنسبة للبحرين يقع شمالا ، اما فلكناز فتقع فى جنوب غربى ايران ، وشرقى سلطنة عمان .

١٥ - وتستخدم النقاريات الستة (اثنتين كبيرتين واربع نقاريات صغيرة) مع السانغارة فى هذه الرقصة فى بعض الاحيان ، وفى الواقع هناك عدة رقصات ايرانية تستخدم فيها المناديل المزركشة او الأوشحة المقصبة والمذهبة ، ولكن اشهرها ما نعرفه فى البحرين على ايدى الحولة .

## (النماذج الموسيقية والايقاعية)

١ - السلام الخماسية كمقامات تستخدم فى النوبان .

٢ - تنغيم الطمبورة (تنغيم أوتار الطمبورة) :

٣ - إيقاع النوبان :

وهذا يشبه إيقاع الهابانيرا الكوبية ، كما ويشبه كذلك إيقاع صوفيان الشرقية .

٤ - نماذج لحنية من بعض أغاني النوبان :

أ - من أغنية «على الله سائل» .

كل هذه الصورة التعبيرية تعبر عن الاشتياق والحنين الى الوطن بعد ان سرقوه من ارضه وباعوه فى سوق النخاسة ونقلوه الى بلاد اخرى عنوة ، حيث تهدر كرامته الانسانية فى عبودية ممقوتة يرزح تحت ثقل سلاسلها الدموية ، كما وتتميز بعض اغاني النوبان بالنجوى والرفض والحب والاستسلام المغلف والروائية والجذل وتمتاز كلها غموما بطابع يثير الحسرة والشعور بالغربة .

ب - من أغنية «عبدالخير سوى عزومة» .

أ - لاحظ النبرات المعترضة المعلمة بعلامات ( x ) وتجدها تأتى على ضربات غير الضربة القوية .

ب - لاحظ النبرات المؤجلة فى مختلف اوضاعها سواء فى المازورة الاولى او فى المازورات التالية ، ولكن يظهر التأثير بوضوح تام فى المازورة الخامسة حيث تظهر إيقاعات الكلمات بطريقة عرجاء ملفتة للسمع ، وهذه من مميزات موسيقى الجاز .



٥ - رقصة الخيالة (دور الطمبورة الموحى بخيب الفرس) :  
لاحظ مواضع النبرات «وهى من ثلاثة انواع ، نبرة الوزن الايقاعى فى بداية كل مازورة ، والنبرات المعترضة على الضربات الثلاث التالية من الوزن الايقاعى ، والنبرات المؤجلة والتي تأتى مباشرة على الدبل كروشات قبل الضربة الثانية والضربة الثالثة والضربة الرابعة» وهذه الصورة من النبرات موحية بخيب الفرس كما وانها تمثل احد انواع الباس العنيد <Basso Ostinato> والذي يستخدم بهذه الكيفية فى كثير من الحان الجاز .

٦ - لحن اغنية ياليل لرقصة الخيالة :  
لاحظ ان اللحن يتكون من مازورات غير متعادلة (٣ + ٣ + ٢) والعدد الكلى ثمان مازورات بينما نجد ان اللحن الموضوع للطمبورة <Basso Ostinato> متعاقل فى مازورات (٢ + ٢ + ٢ + ٢) والعدد الكلى ثمان مازورات كذلك ، وهذا ما يعطى انطباعا عن دورة الوزن الايقاعى <Rhythmic Cycle> ، كما وان اللحن الغنائى نفسه يعطى انطباعا عن خيب الفرس ، والمدونات الموسيقية كذلك توحى بذلك .

٧ - ايقاع الطبول لرقصة الخيالة :

٨ - ايقاعات رقصة الليوة :

٩ - لحن اغنية من اغانى الليوة :

(ايش الونين يا غويشة من الغرفة)

١٠ - ايقاع رقصة القربة :

١١ - ايقاع المراويس للصوت :

أ - الوزن الايقاعى السداسى :

وبالطبع يدخل مروض ثالث او اكثر ، كما ويمكن لاي من المراويس تشكيلات ايقاعية مما تجود به قريحة العازف ولكن لابد من الاتفاق بين عازفى المراويس اثناء العزف بالاشارة ، كما ويمكن القيام بالتحاور الايقاعى فى تشكيلات ايقاعية متناوبة ومتداخلة اذا ما زاد عدد المراويس ولكن لابد من اعطاء المجال لسماع الايقاع الاصلى لكى بنضبط الايقاع .

- ب- الوزن الايقاعى الرباعى :
- ١٢ - ايقاع السامرى :
- ١٣ - ايقاع البسته :
- ١٤ - ايقاع العاشورى :
- ١٥ - ايقاع الخمارى بأشكاله :
- أ- الشكل الاول :
- ب- الشكل الثانى :
- ج- اللعبونى :
- ١٦ - ايقاع الحبشى :
- ١٧ - ايقاع القادرى :
- ١٨ - ايقاع العرضة :
- ١٩ - رقصات الكاسر وايقاعاتها :
- أ- الرقصة الدورىة :
- ب : كاسر الجفتى :
- ج- الرقصة البندريه :
- د- رقصة العصى وايقاعاتها :
- ٢٠ - ايقاع رقصة المناديل

## الفهرس

الصفحة	الموضوع
٣	شكر وامتنان
٧	الفجري
١١	النوبان
٢٠	رقصة الليوة
٢٧	القرية
٢٩	الصوت والزفان
٣٤	السامري
٣٥	البسته
٣٥	العاشوري
٣٧	الخماري
٣٨	الحبشي
٣٩	القادري
٤٠	العرضة - الرزيف
٤٢	رقصات الكاسر
٤٦	رقصة المناديل - رقصة الشال
٤٨	ملاحظات
٥٠	النماذج الموسيقية والايقاعية





رقم الايداع ١٣٠٢ - د.ع - ١٩٩٢م











## مؤلف الكتاب

الاسم الكامل : عبدالمجيد عبدالحמיד  
حسن المرهون .

لقب الشهرة : مجيد مرهون .

من مواليد : ١٩٤٥ .

الدراسة : المرحلتين الابتدائية والثانوية الصناعية .

الحالة الاجتماعية : متزوج .

الحياة الفنية : عاشق للموسيقى منذ الطفولة المبكرة وبدأ التأليف  
الموسيقى منذ أن كان في العاشرة من عمره ، وقد ألف حتى الآن

سيمفونيتين ، وكونشيرتو للسكسوفون ، وثلاث رباعيات و

وصوناتة للبيانو ، وافتتاحية فتازيا بعنوان (جزيرة الاح

ومجموعة كبيرة من المقطوعات الموسيقية المتنوعة لمختلف

الموسيقية ، منها مجموعة مقطوعات للأطفال ، وكذلك مقط

للبيانو ، كما وله تحت الطبع كتاب (الأسس المنهجية لدروس

الموسيقى) ، وكتاباً آخر قيد التكوين وهو كتاب «القاموس الم

الحديث» والذي سيملاً فراغاً لايزال شاغراً في المكتبة العربية .

